MENO ISTORIJOS

įvadas



Sudarytojai: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke

ALK
Alma littera

MENO ISTORIJOS *įvadas*

MENO ISTORIJOS
įvadas

Sudarytojai:
Hans Belting, Heinrich Dilly,
Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer,
Martin Warnke

Versta iš penktojo pataisyto leidimo

Iš vokiečių kalbos vertė
dr. LORETA ANILIONYTĖ

Kultūros, filosofijos ir meno institutas

ALK
Alma littera

UDK 7(091)
Me-168

Versta iš:
KUNSTGESCHICHTE:
eine Einführung / hrsg. von
Hans Belting... - 5., überarb.
Aufl. - Berlin: Reimer, 1996

Knygos išleidimą parėmė
ATVIROS LIETUVOS FONDAS

Viršelyje

Hieronymus Bosch. *Kančios istorija su pelikanu*
(Paveikslo „Šv. Jonas Patmo saloje“ kita pusė)
Berlynas, valstybiniai muziejai

ISSN 1392-1673
ISBN 9955-08-215-1

Turinys

Heinrichas Dilly'is

Įvadas

Tai buvo 1983 metais, per atgailos ir maldų dieną. Leidėjui pakvietus, Miunchene susitiko šio tomo rengėjai su kolegomis meno istorikais. Centriniame meno istorijos institute jie aptarė tokios knygos apie įvadą į meno istorijos studijas prasmę ir netrukus galėjo konstatuoti: meno istorijos studentai, taip pat gausus būrys kitų besidominčiųjų nūnai laukia ne tik pranešimų, paskaitų ir seminarų apie įvadą į meno istorijos specialybę. Vis dažniau jie prašinėja šia tema rankraščių, teiraujasi tinkamos knygos. Tie, kurie moko, dažniausiai vardija daugelio pagrindinių veikalų apie vaizduojamojo meno istoriją autorių vardus, pavadinimus ir išleidimo metus. Tad kodėl gi nepabandžius pagrindines žinias apibendrinti viename tome? Galų gale – taip buvo pasakyta – tokia knyga palengvintų dėstytojams susitarti dėl visų reikalavimų, kuriuos jie kelia norintiems studijuoti meno istoriją.

Todėl svarbiausia šiame įvade turėtų būti pagrindinė informacija apie meno istorijos specialybę ir ją turėtų pateikti atitinkami dalinių sričių specialistai. Buvo diskutuojama, kokie dar dalykai galėtų įeiti į studijų vadovėlį, tačiau jų kaip knygos tikslo atsisakyta. Svarbu ne stiprinti motyvaciją ir ne aiškinti disciplinos tikslus. Apsvarstę kitus pasiūlymus, susirinkusieji susitarė dėl medžiagos suskirstymo pagal tokius kriterijus: pirmiausia reikia atsakyti į klausimą, ką nagrinėja meno istorija ir kas yra meno istorijos objektas. Antroje dalyje turi būti pateiktos priemonės, kurios padeda įtikrinti ir išsaugoti meno kūrinius jų pradinėje būklėje. Kaip meno istorikai nustato kūrinio kilmę? O trečioji knygos dalis turi parodyti meno kūrinių interpretacijos metodus; taip pat turi būti iškeltas klausimas dėl naujų požiūrių estetiškai ir istoriškai interpretuojant konkrečius kūrinius, visą Oeuvre ir tuo susijusius kompleksus. Po kiekvieno skyriaus turi būti pateiktos bibliografinės nuorodos apie kitas šiai temai skirtas knygas ir straipsnius.

Susitarę dėl darbo pasidalijimo, būtino rašant šią knygą, ir suderinę tolesnius pokalbių terminus, susirinkimo dalyviai iš instituto Meiser-

štrasėje perėjo į Naująją pinakoteką. Muziejaus restorane jie pietavo, pasakojo naujienas apie savo darbus, aptarinėjo kolegų pasisakymus. Išgėrus kavą, vienas dalyvis išskubėjo į seminarą, kurį jis buvo paskyręs, nors ir šventadienis; kiti nuėjo į geležinkelio stotį; keletas greitomis išėjo iš pinakotekos, kad, prieš išvykdami traukiniu ar lėktuvu, Lenbacho name spėtų aplankyti šiuolaikinio meno parodą.

Visai tipiška pasitarimo ir darbotvarkės eiga. Tipiška daugeliu atžvilgių: meno istorikai daug keliauja; savaime suprantama, kad jie dirba ir švenčių dienomis; tai, kas naudinga, jie moka susieti su tuo, kas malonu; apžiūrinėjami meno kūriniai, kalbama apie menininkus; jie vertinami taip pat, kaip tai daro gausybė parodose ir muziejuose sutinkamų bičiulių. Su jais bendraudamas patiki, kad menas ir meno kūriniai yra esminės vertybės. Mintimis apie tai dalijamasi su kitais mokslininkais, menininkais, kartais ir su politikais; dažnai dirbama dėl ne itin mokslingų kolegų ir kolegių, bet dar daugiau dėl plačios besidominčios publikos. Meno istorikai kaip aukštųjų mokyklų dėstytojai, muziejų darbuotojai, paminklosaugininkai skaito paskaitas, rašo knygas, rengia parodas ir vis stengiasi išsaugoti, įsigyti, adekvačiai pateikti vertingus meno kūrinius. Tad meno istorikai ir istorikės visada susiduria ne tik su paveikslais, skulptūromis, su taikomąja daile ir architektūra, bet ir su žmonėmis. Tai tiesiog ideali profesija, kurioje polinkiai ir pareigos, regis, dar sutampa. Bet ką gi bendro turi specialybės įvadas su atgailos diena Miunchene? Ogi nieko! Tačiau būtent todėl ir buvo kalbama apie posėdį bei darbotvarkę. Meno istorija nėra vien specialybė. Meno istorija vadinama ir disciplina, tiksliau: disciplinine bendrija, turinčia savitus darbo ir gyvenimo įpročius. Ji yra institucionalizuota daugiausia valstybės remiamose įstaigose – muziejuose, paminklosaugos žinybose, universitetuose. Ji yra susibūrusi į draugijas. Galų gale visose moderniose visuomenėse meno istorijos, t. y. meno ir jo istorijos, vystymas yra vertybė, kuri šalia kitų ypač vertinama. Jai – kaip ir mokslui – suteikiama daugiau laisvių negu kitoms vertybėms. Tai apskritai jaučiama paminint meno istorijos vardą. O šiame įvade ypač bus akcentuojama meno istorijos specialybė.

Todėl ir kalbama apie „meno istoriją", o ne apie „menotyrą". Menotyros pavadinimas – dažniau vartotas būtent netolimoje praeityje – turi didelių pretenzijų, tačiau jis nėra pagrįstas nei mokslo istorijos požiūriu, nei teoriškai. Mokslo istorijos požiūriu jos vieta jau seniai du

kartus užimta. Pirma, „menotyra“ nurodo XIX amžiaus pradžią. Tada kai kurie estetikai, sekdami Schellingu, savo darbus vadindavo šiuo vardu. Antra, menotyros apibrėžime dar šiandien jaučiama daug platesnė sąvoka, kurią XX amžiaus pradžioje nukalė filosofas ir psichologas Maxas Dessoiras: iškėlęs visuotinės menotyros konceptą, jis norėjo tyrinėti ne tik vaizduojamųjų menų, bet ir muzikos, literatūros bei scenos menų dėsningumus. Nors ši tyrinėjimo programa šiandien gyva tik pavadinime *Estetikos ir visuotinės menotyros žurnalas* (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*) ir kas penkerius metus rengiamo estetikos kongreso posėdžių programose, „menotyra“ vis dar identifikuojama su Dessoiro tolimuoju tikslu. Ši koncepcija virsta moksliniu pateisinimu, paaiškinančiu, kodėl čia kalbama apie „meno istoriją“, o ne apie „menotyrą“. Net jei menotyros sąvoka susiaurinama iki vien vaizduojamųjų menų ir jų istorijos tyrinėjimo, meno istorijos rašymas vis dar nepatenkina pavadinime iškeltų moksliškumo pretenzijų. Žinoma, meno istorikai dirba intersubjektyviai racionaliai patikrinamais metodais, tačiau jiems dar labai toli iki vienos savo specialybės ir dalyko teorijos. Jie dirba su teorijos fragmentais. Akivaizdu, kad čia kalbama apie susijusių konceptų dalis. Praeityje buvo kaskart sudarinėjami tokie konceptai, tačiau dabar labiau nei kada nors jie kvestionuojami. Ar maža mokslo sritis apskritai turi išplėtoti savo teoriją? Ar čia nebūtų geriau trokštamą teoretizavimą pasiekti besivystančios mokslų apie žmogų teorijos kontekste?

„Meno istorijos“, kaip specialybės, o ir kaip disciplininės bendrijos, pavadinimas yra dar siauresnis. Šis žodis būtent nėra aliuzija – kaip iš pradžių norėtųsi manyti – į visų laikų ir visų tautų meno istoriją, o kartu ir į jos aprašymą bei aiškinimą. Taip plačiai meno istorijos dalyko sritį norėjo matyti XVIII amžiaus švietėjai, pavyzdžiui, Herderis. Bet jau XIX amžiuje „meno istorijos“ vardu buvo pavadinta Europos vaizduojamojo meno istorija, o Vokietijoje vėliau dar labiau apribota. Tuo metu, kai Prancūzijoje, o šiek tiek vėliau ir Amerikoje, į tyrinėjimus buvo įtrauktas antikinis Graikijos ir Italijos menas, vokiškai kalbančiose šalyse susikoncentruota ties ta menine produkcija, kuri buvo sukurta po to, kai imperatorius Konstantinas pripažino krikščionybę valstybine religija.

Tad iš visuotinės, regis, lengvai suprantamos reikšmės negalima spręsti apie tai, ką žymi žodžiai „meno istorija“ ir „meno istorijos rašy-

mas". Šią reikšmę nustatyti galima tik istoriškai. Nepaisant net įtakingiausių pionierių, meno istorijos specialybė tebėra apribota Europos meno istorijos ir čia vėlgi krikščionybės paveiktų epochų nustatymu, aprašymu ir aiškinimu. Pavyzdžiui, Franzas Theodoras Kugleris XIX amžiaus viduryje pirmąjį *Meno istorijos žinyną* (1842) parašė dar kaip visų laikų ir visų tautų meno istoriją. Jame buvo skyriai apie Egipto piramides, Indijos šventyklų skulptūras ir senovės Meksikos hieroglifus. Jo ribos buvo plačios – nuo pasažų apie amorfinius Azijos stepių tautų pėdsakus iki samprotavimų apie tada moderniausią vaizduojamosios produkcijos formą – fotografiją. Kartu su Carlu Schnaase'u, kuris tuo pat metu parašė meno istoriją, tiesa, ne tokią plačią, Kugleris pretendavo į pasaulinę meno istoriją, kuri galėtų būti savita mokslo sritis. Tačiau vėliau, po dviejų dešimtmečių, kai kurie vokiečių universitetai, susitarę su kulto įstaigomis, pripažino meno istoriją kaip mokslo sritį ir įtraukė ją į savo mokslo struktūrą[1], o meno istorikai savo mokyme ir tyrimuose apeidavo pirmykščių tautų, Rytų, Amerikos ir Azijos išsivysčiusių ir ankstyvųjų kultūrų meną. Tai, beje, vyko tada, kai juo tiesiog žavėte žavėjosi žymūs to meto menininkai. Meno istorikai ir vėliau išskyrė jį iš savo dalyko. Nors apie 1900 metus tik nedaugelis vaizduojamųjų ir architektūrinių šių civilizacijų monumentų buvo visuotinai pripažinti meno kūriniais, tačiau yra kita, visai pragmatinė priežastis, dėl kurios meno istorija ir meno istorijos tyrinėjimas tenkinosi tik Europos istorija. Norint aprašyti neeuropinių tautų ornamentiką, skulptūras, statinius, reikėjo studijuoti ir mokėti neindogermaniškas kalbas. Todėl šių tautų meno tyrimai buvo integruoti į atitinkamas etnologijas.

Taigi meno istorijos specialybė, visai kitaip negu iš pradžių leidžia suprasti vardas, tyrinėja ir perteikia tik mažą dalį to, ko trokštama kaip visų tautų ir visų laikų meno istorijos[2]. Meno istorija yra tik viena nedidelė gausybės mokslo sričių atšaka. Nuo kitų ji skiriasi tuo, kad nagrinėja vien tik geografiškai ir istoriškai apribotos sferos meno istoriją, tuo tarpu kitos mokslo sritys aptaria meną kaip vieną iš daugybės aspektų.

Tačiau meno istorija nėra tik mokslo sritis ir nėra tik iš jos išvedama, istoriškai sąlygiška sąvoka. Meno istorija yra ir disciplina. Kaip jau minėta, skirtumas tarp jos kaip mokslo ir kaip dalyko gali geriau išryškėti, jeigu ji suprantama kaip disciplininė bendrija, kaip socialinė sistema, kurioje skirtingos kilmės, skirtingos lyties, įvairaus amžiaus ir skir-

tingų veiklos sričių žmonės vykdo tam tikrus uždavinius ir užtat tarpusavyje koresponduoja. Ir pirmieji meno istorijos rašymo pionieriai, ir į praktiką orientuotos XVI–XVIII a. teorijos, ir mažos kartu veikusių XIX a. menotyrininkų grupės, ir mokslinės draugijos, kurios atsirado šiame amžiuje, pavyzdžiui, meno istorijos kongresuose, – būtent visi ne tik vykdė tam tikrus uždavinius, bet ir siekė vis kitų tikslų. Buvo plėtojamos ir mokslinio susikalbėjimo bei profesinės veiklos formos, net principai. Paskiri nariai šių imperatyvų daugiau ar mažiau vieningai laikėsi. Nors jie ir neįtraukti į profesinės garbės kodeksą, visgi jie yra nerašyti meno istoriko veiklos principai.

Eksplicitiškai apie šiuos dalykinės komunikacijos principus šiame meno istorijos įvade beveik nebus kalbama. Tačiau implicitiškai tokie imperatyvai yra ir šiame įvade.

Turbūt dažniausiai nusakomas toks principas: „Reikia išmokti matyti; reikia ugdyti, lavinti vaizdinę atmintį!“ Jį atitinka ne kartą seminaruose, taip pat ir konferencijose tiesiog įkyrus klausimas: „Kurgi jis, kurgi ji mokėsi matyti?“ Šią ydą dar galima ištaisyti studijuojant, bet profesiniame gyvenime sunku ją įveikti. Čia turimas galvoje matymas, apskritai treniruojamas akademinėse pratybose stebint vietinių muziejų originalus ir ekskursijose į Europos bei Amerikos meno miestus. Lyginamojo matymo meistras vis dar tebėra Heinrichas Wölfflinas.

Remdamasis gausybe pavyzdžių, 1915 metais Wölfflinas savo knygoje *Pamatinės meno istorijos sąvokos* pateikė penkias kategorijų poras. Taip jis parodė, kaip naudinga ieškoti palyginamų motyvų ir pokalbyje artikuliuoti jų skirtumus, o ne tylomis pasinerti į atskirus meno kūrinius, nors apskritai šitai labai mėgstama. Kaip giliai ši paveikslų ir kūrinių stebėjimo forma dabar įsitvirtinusi mokslinėje meno istorikų bendrijoje, akivaizdu iš to, kad specialiuose meno istorijos pranešimuose ir paskaitose visada greta demonstruojamos dvi skaidrės.

Disciplininį lyginamojo matymo imperatyvą atitinka ir meno istoriko kalbos vaizdingumo principas, nesvarbu, ar tai būtų straipsnis, knyga, pranešimas ar diskusinė publikacija. Paprastai jis išryškėja dviejuose lygmenyse: kiek galima vaizdingiau paaiškinant abstrakčias sąvokas ir pateikiant iliustracijas, dažniausiai fotografinės reprodukcijos forma.

Beveik taip pat dažnai kaip principą matyti ir parodyti meno istorikai cituoja ir kitą sakinį: „Dievas slypi detalėje“. Tai pasakė Aby M. Warburgas. Tuo metu, kai Wölfflinas plėtojo savo formaliąsias esteti-

nes kategorijas, Warburgas kūrė metodą, kaip istoriškai interpretuoti paveikslų turinių kitimą. Pirmiausia jis išdėstė jį paskaitose, kurios vėliau,1932 metais, buvo publikuotos jo *Rinktiniuose raštuose*. Formos ir stiliaus analizės atžvilgiu jo metodas šiandien apibūdinamas kaip ikonologinis. Naudodamasis juo, Warburgas mokė tiesiog pažodžiui skaityti ne tik paveikslus, spausdintinę grafiką ir piešinius, bet ir skulptūras bei architektūros kūrinius. Dėl to čia dažnai svarbu buvo atpažinti literatūrines foras. Dar svarbiau buvo interpretuoti iš pradžių minimaliai pasirodančius formos pakitimus, kurių visete Warburgas atpažino visuotinės psichinių afektų kaitos požymius. Apie Wölfflino ir Warburgo metodus nuodugniai bus kalbama trečioje šio įvado dalyje. Čia telieka pažymėti, kad meilė detalei dabar tapo tiesiog tinkamumo meno istorijos studijoms ir profesijai testu, ypač kūrinius nagrinėjančiai monografijai vis labiau darantis svarbiausiu meno istorijos darbu.

Heinricho Wölfflino ir jo mokyklos formalių analitinių sąvokų porų abstraktumas, taip pat subtilūs skyrimo kriterijai, kuriuos pirmiausia nustatė Aby M. Warburgas ir jo Hamburgo ratelis, lėmė tai, kad meno istorijos specialybė buvo pripažinta kaip istorinė aprašomoji disciplina. Ji labai teisingai atsako į paprastus klausimus, kada buvo sukurtas paveikslas, skulptūra, pastatas. Preciziškus atsakymus ji sugebėjo duoti ir į klausimus, kokios meno kūrinio intencijos ir kaip jas supranta kiti, o ne dailininkas. Tačiau disciplininė meno istorikų bendrija nesitenkina vien aprašymu, ji bando aiškinti ir istorinius procesus. Dėl to metodus mielai skolinasi iš gretimų mokslų. Tokie meno istorijos tyrinėjimo požiūriai, dažniausiai naujesni, aptariami kitose šios knygos išsklaidose apie objekto aiškinimą.

Šių aiškinimų vieną pagrindinių nuostatų išduoda sakinys, kurį ištarė irgi vienas akademinio-universitetinio meno tyrinėjimo tėvų. Jau 1873 metais Vienos mokslininkas Moritzas Thausingas rašė: „Aš galiu įsivaizduoti geriausią meno istoriją, kurioje visai nėra žodžio 'gražus'"[3]. Šiandien tai yra visų disciplininės bendrijos narių, kurie nepritaria entuziastiškam meno kūrinių aprašymui, principas.

Pirmą kartą išgirstas šis imperatyvas turėtų nuvilti kiekvieną, kuris, pasitelkęs istorinį stebėjimą ir analizę, nori įminti bendruosius meninio formavimo dėsnius. Argi meno istorija neturėtų užsiiminėti būtent grožiu, harmonija, estetiškumu? Kodėl ji kategoriškai šitai atmeta? Kaip tik todėl, – taip galėtų šiandien atsakyti dauguma meno istorikų, – kad vie-

toj kaskart skirtingų normatyviųjų estetikų pateikia įrodymą, jog estetiniai dėsniai kinta nelygu laikas ir kad konkrečiame pavyzdyje galima stebėti, fiksuoti ir aiškinti šių pokyčių vidines bei išorines aplinkybes.

Šiam tikslui pasiekti, t. y. kad geriau įveiktų atskirus kelio į jį etapus, meno istorikų bendrija įsisavino šiuos principus. Juos kasdien galima pajusti studijuojant ir profesinėje veikloje kaip gausybę lyg tarp kitko išsakomų paraginimų ir pavyzdine laikomoje elgsenoje. Nesvarbu, apie ką būtų kalbama: apie skaidrių referatui parinkimą bei jų komentavimą, ar paveikslų parodai ir trumpų paaiškinimų apie juos parengimą, ar apie kokio nors saugomu paminklu paskelbto pastato detales, o ką jau kalbėti apie ansamblį, restauracijos instrukciją, – visada laikomasi atitinkamų principų.

Be to, disciplininė bendrija yra sukūrusi savo organizacijas. Jau 1873 metais buvo surengtas tarptautinis tiesioginės komunikacijos forumas: Tarptautinis meno istorijos kongresas, kuris vyko Vienoje. Kaip ir daug vėliau suorganizuotose nacionalinėse meno istorikų dienose, dar ir šiandien šiame kas penkeri metai vis kitur vykstančiame susirinkime, kaip buvo sakoma XIX amžiuje, išdėstomi ir nagrinėjami tyrimų rezultatai. Diskutuojamos profesiniam luomui būdingos problemos ir kartais inspiruojamos naujos institucijos. Meno istorijai rašyti Vokietijoje labai svarbi buvo iš pradžių privačiai remiama tyrimo institutų Florencijoje ir Romoje kūrimo iniciatyva. Dabar valstybės remiamas Vokiečių meno istorijos institutas Florencijoje ir Hertzianos biblioteka Romoje pirmiausia tyrinėja Italijos meno istoriją. Savaime suprantama, kad pagrindiniai uždaviniai yra suderinti su kitų sričių ir kitų valstybių atitinkamų institutų uždaviniais. Analogišką reikšmę vokiečių meno istorijos dokumentacijai turi Centrinis Miuncheno meno istorijos institutas. Kitos šalys išlaiko panašias institucijas, pavyzdžiui, Šveicarija – Šveicarijos menotyros institutą Ciūriche, Olandija – Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Hagoje, o Italija – Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell' Arte Romoje. Tarptautinį pripažinimą turi Warburgo institutas Londone, ypač Aby M. Warburgo sukurtoje ikonologijos tyrimo srityje. Pasauline meno istorijos literatūros dokumentacija rūpinasi Los Andželo J. P. Getty Center of the History of Art and the Humanities, kurio informacijos programa dabar išplėsta į meno ir kultūros mokslinio tyrinėjimo koordinacinę programą.

Pastaruoju metu svarbesnėmis nei reprezentacijos bei prestižo besivaikantys nacionalinių ir internacionalinių draugijų kongresai vėl tapo konferencijos, skirtos palyginti mažoms, specifinėms temoms. Kadangi čia, kaip sakoma, problemos gali būti išspręstos diskutuojant, tokie susitikimai prisideda ir permąstant tyrimo rezultatus tarpdisciplininiu požiūriu. Tačiau veiksmingiausia vis dar tebėra seniausia organizuotos komunikacijos priemonė; specialus mokslinis žurnalas, institucinis almanachas ir dažniausiai vien besimokančiųjų šventinis straipsnių rinkinys. Po to, kai būtent pirmojoje XIX a. pusėje *Meno laikraštis,* vienas iš *Rytinio laikraščio išsilavinusiems luomams* priedų, nuolat ėmė pateikinėti ir šios mokslo srities aktualią informaciją, ir operatyvią kritiką, meno istorijos darbas nebeįsivaizduojamas be tokių informacijos priemonių abipusės paramos ir korektūros. Šiandien platus žurnalų spektras, pradedant *A+U* (*Architecture and Urbanism*) per *Muziejininkystę, Oud Holland, Women Artists News* ir baigiant *Šveicarų archeologijos ir meno istorijos žurnalu,* yra gausių konkrečių teorinių bei praktinių išvadų patikrinimo vieta. Čia disciplininė bendrija kritikuoja ir išreiškia savo abejones ir apskritai plėtoja mokslinio darbo imperatyvus.

Taigi meno istorija pirmiausia yra istorinė dalykų padėtis. Kartu ji yra mokslo sritis, kuri bando rekonstruoti tą dalykų padėtį. Meno istorija yra pastaraisiais metais smarkiai išaugusi, jokių nacionalinių ribų nežinanti mokslinė bendrija. Tačiau menas, istorija, mokslas taip pat yra vertybės. Jas dažnai mini valstybės ir visuomenės atstovai, kai ieškoma prasminių sąsajų, su kuriomis išdidžiai save identifikuoja ištisos visuomenės. Mat meno, jo tradicijų išsaugojimas ir tolesnė plėtotė bemaž visiems žmonėms yra esminės vertybės. Didžioji dauguma su žodžiais „menas“ ir „menininkas“ sieja uždavinį „kurti grožį, estetiškumą; žmoniškiau, gražiau formuoti aplinką, mūsų miestus“. Šios asociacijos dar laikomos svarbesnėmis už norą, viltį „plėtoti, mokyti, ugdyti naujus mąstymo ir matymo būdus“, uždavinį, kurį kaip retrospektyvūs pranašai vykdo ir meno istorikai. Kaip kitaip galėtume suprasti tai, kad jie kas kartą iš naujo pabrėžia istorinių meno kūrinių inovacinę vertę ir aktualumą. Šitaip jie irgi tampa meno, kuris pagal labiausiai paplitusią nuomonę turi „atpalaiduoti, suteikti pramogą“, reprezentantais[4].

Mokslininkai abiejuose dalykuose, visų godojamoje viltyje, kuri juk matyti ir pradžioje minėtame apsilankyme parodoje po įtempto posėdžio, ir fakte, kad menas ir istorija perteikia subtiliausias pažinimo ver-

tybes, įžvelgia daug nedarnos. Jie būtent negali pamiršti, kad ir vaizduojamąjį meną yra pasisavinusi visą pasaulį apimanti kultūrinė industrija. Kai kurie meno istorikai jau yra tapę šios industrijos funkcionieriais. Beveik kiekvienas paveikslas, kurį jie komentuoja, kiekvienas paminklas, kurį jie, kaip ir visada, saugo, beveik kiekvienas žodis, kurį jie rašo ir sako, šios gamybos šakōs yra absorbuoti ir taip reprodukuoti, kad nebegali būti nė kalbos apie atsipalaidavimą ir pramogą. Vadinamosios laisvalaikio industrijos smarkiai įšalęs linksmumas nuslopina juoką, kurį Walteris Benjaminas kartą pavadino geriausia pradžia mąstymui. Tad meno istorikai su savo tariamai tokia idealia profesija nuolat turi konstatuoti: ir jie atlieka susvetimėjusį darbą.

Tačiau kaip mokslininkai jie taip pat laikomi maža grupuote, kurią mokslinio mąstymo ir veiklos tradicija įpareigoja tyrinėti ir visuomenės, kurioje gyvena, vertybinių vaizdinių realistiškumą, jų reikšmę. Juos apibrėžti ir aiškinti kaip laiko nulemtas, turinčias trukmę – ir būtent ne tik kaip duotas amžinas vertybes, taip pat yra šios grupuotės pašaukimas.

Šie tekstai apie meno istorijos objektus, apie jų išsaugojimą ir aiškinimą negali ir nenori išspręsti prieštaravimo tarp refleksijos poreikių ir reprezentacijos būtinybės. Jie nori, kaip sakyta pradžioje, parodyti meno istoriją kaip mokslinio darbo sritį ir būti studijų, nesvarbu, ar savamokslių, ar akademinių-universitetinių, įvadu. Konkrečiuose skyriuose parodoma, kaip nūnai klasifikuojami objektai, kurie pripažinti meno kūriniais. Juose kalbama apie tradicinius ir šių dienų metodus, padedančius nustatyti meno kūrinių kilmę ir rekonstruoti jų originalią pasireiškimo formą. Jie informuoja apie abu jau klasikiniais laikomus kūrinių turinio ir formos istorinės interpretacijos metodus. Be to, jie atskleidžia požiūrius, leidžiančius pereiti nuo aprašomosios prie aiškinamosios interpretacijos.

[1] Dažnai minimos datos – 1813 m. Giotingenas ir 1843 m. Berlynas – nurodo asmeninę, bet ne ilgalaikę profesūrą. Apie meno istorijos rašymą plg. Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 2 Bde., Leipzig 1921–1924. Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Hrsg. von Johannes Jahn, Leipzig 1924. Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Düsseldorf und Wien 1966; Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979. Georges Bazin, Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours, Paris 1981; Michael Podro, The critical historians of art,

New Haven 1983; Donald Preziosi, Rethinking art history: meditations on a coy science, New Haven 1989; Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, hg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wolfenbüttler Forschungen 1991; Vernon H. Minor, Art history's history, New York 1994.

[2] Tai patvirtina ir kiti, senesni specialybės įvadai: Heinz Ladendorf, Kunstwissenschaft, in Universitas literarum. Handbuch der Wissenschaftskunde. Hg. von Werner Schuder, Berlin 1955, p. 605–632; Martin Gosebruch, Methoden der Kunstwissenschaft, München 1970 (Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden VI); J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Kunstgeschichte, Darmstadt 1974; Hermann Bauer, Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1976; Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1984; Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, hg. von Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans, Berlin 1995.

[3] Moritz Thausing, „Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft", in ders., Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884, p. 5.

[4] Karla Fohrbeck und Andreas Joh. Wiesand, „Zum Berufsbild der Kulturberufe. Teilergebnisse der Künstler-Enquete", in Künstler und Gesellschaft, Sonderheft 17/1974 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, p. 324.

Apie penktąjį leidimą

Penktasis šio *Meno istorijos įvado* leidimas yra patobulintas, jame aktualizuoti literatūros duomenys.

Jau trečiajame leidime yra dviem straipsniais daugiau negu pirmuosiuose dviejuose (apie meno istorijos hermeneutiką ir psichologinio požiūrio į meną interpretacija). Kritikai ir recenzentai primygtinai pasiūlė šias korektūras. Šios knygos leidėjai ir autoriai už tai jiems labai dėkingi.

I DALIS

Objekto apibrėžimas

Martinas Warnke

Meno istorijos objekto sritis

1. Objekto pasirinkimo reikšmė

Objektas, kurį tyrinėja meno istorija, pavadintas neaiškiai: menu. Tačiau „menas“ – abstrakti sąvoka. Jos konkreti pasireiškimo forma – meno kūrinys, žmogaus sukurtas dirbinys, kuris nuo kitų panašių dirbinių skiriasi tuo, kad jam priskirta ypatinga savybė būti menu. Čia nepakanka, kad tokio dirbinio gamintojas save pavadintų „menininku“, o savo produktą – „menu“. Reikia nemažos grupės įgaliotų individų, grupių, suinteresuotųjų, institucijų pritarimo: jie dažnai tik po kontraversiškų ginčų sutaria pasiūlytam dirbiniui suteikti „meno“ predikatą. Taip kvalifikuotas dirbinys įgauna ypatingą statusą, jis naudojasi įstatymine apsauga, mokestinėmis privilegijomis, jis eksponuojamas parodose ir siūlomas, gauna ypatingų prizų, gali patekti į kolekcijas bei muziejus, o galiausiai nusipelno taip pat ir mokslinio žvilgsnio – tampa meno istorijos objektu.

Dirbiniai meno istorijos objektais tampa tik po dažnai ilgų atrankos ir tikrinimo procesų. Šie procesai iš esmės niekad nesiliauja, taigi meno istorijos objektas konstatuojamas vis iš naujo, jis visą laiką priklauso nuo naujų vertinimų ir nuvertinimų, apribojimų ir praplėtimų. Galima analizuoti aplinkybes, kuriomis dirbiniai įgauna ypatingą aukštesnės egzistencijos formą; galima ištirti normas ir kriterijus, kurie lemia tai, kad žmogaus sukurtas dirbinys apibrėžiamas kaip meno kūrinys; galima šių aplinkybių ir prielaidų ansamblį apibrėžti kaip „estetines savybes“ ir kelti mokslinius klausimus dėl jų teorinių suvokimo bei gamybos pagrindų: šiuo atveju užsiimama „meno istorija“ (žr. p. 10).

Tačiau čia bus klausiama vien tik apie meno istorijos objektą pažodine prasme: apie tų materialių žmogaus sukurtų dirbinių, kurie vadinami meno kūriniais ir kurių istoriją dalykas tyrinėja, už kurių išsaugojimą bei tradiciją jis yra atsakingas, ypatybes ir pasireiškimo formą.

Žinoti apie šį objektą ir jo pasireiškimo formų įvairovę naudinga ne tik todėl, kad tai gali padėti apibrėžti studijų kryptį, bet ir todėl, kad studijuojamų dalykų laukas kartu su galima specializacija tam tikru mastu daro įtaką profesinėms perspektyvoms, kurias gali atverti kokia nors sritis. Kas, pavyzdžiui, nusprendžia, kad jis labiausiai mėgsta tapybą ar skulptūrą ir būtinai nori pasilikti prie jų, to profesinės perspektyvos – muziejai, meno kritika ar prekyba meno dirbiniais. O kas taip pat ryžtingai pasuka į architektūrą, to profesinių perspektyvų aukštumos – architektūrinių paminklų apsauga. Pomėgiai šių sričių viduje taip pat gali reikšti išankstinius profesinius sprendimus: pavyzdžiui, kas yra nusprendęs sukiotis modernizmo sferoje, kad būtų arčiau šiuolaikinio meno, savo profesinį tikslą veikiau galės rasti meno draugijose ar galerijose. Tokia aiški orientacija pasitaiko gana retai, be to, ji ne visada yra patartina. Kadangi muziejai ar paminklų žinybos, turinčios gerų patarėjų, nereikalauja, pavyzdžiui, kad koks nors neapmokamas praktikantas savo disertacijoje patvirtintų išmanąs sritį, kurioje jis nori dirbti, todėl rekomenduotina nei mokantis, nei įsivaizduojant savo tikslus nebūti pernelyg kategoriškam. Tai, kad darbas aukštojoje mokykloje iš esmės nesusijęs su jokiais praktiniais uždaviniais, o mokymo laisvė neriboja savęs tam tikromis objektų sritimis, neturėtų sugundyti pernelyg laisvai rinktis bet kurią studijų kryptį. Tačiau galima spėti, kad, jei objektas pasirenkamas užsiangažavus, remiantis vidiniu įsitikinimu, kompetentingai ir sėkmingai, paprastai toks pasirinkimas apsimoka ir profesine prasme. Tokią pasirinkimo galimybę turėtų padėti atverti ir šis meno istorijos objekto sričių pristatymas.

2. Dalykinės, laiko ir erdvės ribos

Meno istorijos objekto srities ribos pastaraisiais metais tapo paslankios tiek laiko, tiek ir dalykiniu atžvilgiu. Ilgai meno istorija apsiribodavo ta rūšimi objektų, kuriems kokiu nors būdu buvo suteiktas „meno“ predikatas. Charakteringu meno kūrinio požymiu buvo laikoma tai, kad jis sukurtas autoriaus, kuris buvo menininkas empatine prasme: genia-

lus kūrimo aktas buvo svarbiausias meno kūrinio kriterijus. Šį labiau nuo produkcijos priklausantį objekto srities apribojimą vėliau vis labiau ėmė keisti recepcijos veikiamas objekto srities išplėtimas. Jeigu bet kokie vizualiniai pasiūlymai, kurie kuriami siekiant padaryti poveikį, laikomi meno istorijos objektais, tada lemiamą reikšmę įgauna ne vien atsiradimas iš individualaus kūrimo akto, bet ir regimojo juslinio poveikio faktai. Jeigu masinės informacijos priemonės laikomos mokslinei analizei prieinama masinės kultūros dalimi, tada meno istorijos objekto laukas išsiplečia dalykiniu atžvilgiu, tuomet meno istorijos tyrinėjimo objektais tampa ne tik vadinamasis *trivialusis menas,* pavyzdžiui, komiksai, iliustruoti žurnalai, korespondencija ar tapyba prekybos centruose, bet ir ištisa *naujųjų informacijos priemonių* sritis. Pastaraisiais metais meno istorija faktiškai pradėjo *fotografijos* istorijos tyrinėjimus (Amerikoje tai jau seniai savaime suprantama). Tačiau meno istorija dar neįkėlė kojos į kinematografijos ar net televizijos tyrinėjimus; jos ketina tapti save įkūrusio *masinės informacijos priemonių mokslo* objektu. Galima užduoti sau klausimą, ar meno istorijos sritis, jeigu ji nesirūpina svarbiomis vizualinėmis dabarties patyrimo priemonėmis, dar pajėgi išlikti gyvybinga; tačiau taip pat galima abejoti ir tuo, ar dalykas metodiškai ir asmeniškai gali įveikti mokslinį įsikišimą į naujas masinės informacijos priemones, neišsižadėdamas natūralių prielaidų bei tikslų. Ši mokslo sritis tik kartą patyrė panašų savo objekto srities išplėtimą, kai antrojoje XIX a. pusėje visur buvo pristeigta taikomosios dekoratyvinės dailės muziejų. Mokslo sritis gerai susidorojo su tuometiniais reikalavimais; taikomosios dailės muziejų saugyklų fonduose dažnai yra fotografijų, plakatų, anonsų ir kitokios medžiagos, kuri gali pasitarnauti naujiems, į masinės informacijos priemones besiorientuojantiems moksliniams interesams. Tačiau, pavyzdžiui, ir dizaino įtraukimas į meno istoriko objekto sritį gali šlietis prie to, kas jau visuomet priklausė taikomosios dekoratyvinės dailės muziejų uždaviniams. Taigi naujos praplėtimo tendencijos iš dalies laužiasi pro seniai atviras duris. Tai netinka masinių informacijos priemonių atstovams – kinui ir televizijai. Tai neturi būti nusistatymas prieš naujus plėtros pasiūlymus, jeigu čia nebus paliečiama jų tyrinėjimo sritis. Tačiau galima prognozuoti, kad dalykas jau vien todėl negalės visiškai nepastebėti šių informacijos priemonių, kad kino filmai apie menininkus jau priklauso pagrindiniams meno istorijos šaltiniams ir kad nuo XX a. septintojo dešimtmečio ir

patys menininkai naudojasi video tiek dokumentiniams, tiek ir kūrimo tikslams.

Šiuolaikinio meno scenarijus siūlo meno istorijai ir *savo objekto lauką erdviškai išplėsti.* Nors tas vaidmuo, kurį Rytų Azijos menas vaidino Vakaruose nuo impresionizmo laikų, arba ta reikšmė, kurią pirmykščių tautų skulptūra įgavo ekspresionizmo ir kubizmo laikais, lėmė tai, kad meno istorikas kartkartėmis turėjo savo žvilgsnį nukreipti už Vakarų Europos ribų, kurios žymėjo jo tyrinėjamo objekto topografiją, nors jis dėl to jau nebuvo verčiamas įsisavinti šių šalių meno istorijos. Tačiau visai kas kita pasakytina apie Ameriką. XX a. Europos architektūros istorijos nebeįmanoma suprasti neatsižvelgiant į amerikietiškąsias aplinkybes. Šitai liečia ir tapybos istoriją, bent jau nuo 1945 metų. Kai kuriose srityse panašiai yra ir su Lotynų Amerika. Be universalaus žvilgsnio kiekvienas XX a. meno nagrinėjimas patektų į provincialumo vėžes.

Nėra savaime suprantamas dalykas modernizmo įtraukimas į tyrinėjamų meno istorijos objektų lauką. Tai, kad modernizmas beveik visuose meno istorijos seminarų mokymo planuose laikomas lygiaverčiu, rodo, kad *meno istorijos objekto sritis išsiplečia laiko atžvilgiu.* Per pastaruosius dešimt metų mokslinė šio amžiaus meno analizė tapo savaime suprantamu dalyku, nors ilgą laiką buvo manoma, kad pažintis su juo veikiau yra išsilavinimo, o ne mokslo reikalas. Modernizmo pagrindų paieškos esmingai prisidėjo prie naujo požiūrio ir į XIX amžių. Intensyvūs šio amžiaus tyrinėjimai dabar tiek išsilaisvino nuo to amžiaus išankstinių apibrėžčių, kad buvo imta ieškoti ne tik modernizmo ištakų ar jo retrospektyvių alternatyvų, bet žvilgsnis nukrypo ir į natūralias ano amžiaus meno pasireiškimo formas, pavyzdžiui, istorizmą, istorinę ir saloninę tapybą.

Šį meno istorijos objekto lauko nusidriekimą laiko atžvilgiu per abu pastaruosius amžius atitinka jo susiaurinimas pradžios atžvilgiu. Formaliai dar ir šiandien meno istorijos kompetencija prasideda su krikščioniškuoju menu. Kadangi pastarasis dažnai buvo susipynęs su vėlyvosios antikos menu, o ir vėlesniųjų meno epochų negalima įsivaizduoti be antikos meno įtakos, daugelyje meno istorijos seminarų tapo būtina kaip šalutinį dalyką studijuoti *archeologiją*. Ši priemonė meno istorijos tolydumui išlaikyti šiandien dažnai negalioja. Bet meno istorijos virkštelė su antika plonėja ir dėl to fakto, kad laikotarpio nuo antikos iki krikščionybės tyrimo ėmėsi kitos disciplinos, pavyzdžiui, *krikščioniškoji*

archeologija, kuri, atsiradusi iš teologijos, visada domėjosi anos epochos paminklų fondais, arba, tarkime, *bizantistika,* bet ir, vis labiau prasiskverbdamos iki pat viduramžių, priešistorė, ir ankstyvoji istorija bei ankstyvųjų viduramžių tyrinėjimas. Šitai kaip šalutiniai dalykai dabar siūlomi viduramžių menu besidomintiems studentams, kurių vis mažėja. Viduramžių meno istorija dar tebėra savaime suprantamas meno istorijos domenas, nors reikia pripažinti, kad tiek tendencija į naujausią meno istoriją, tiek ir menkėjantis lotynų kalbos mokėjimas vis labiau pakerta meno istorijos objekto srities išplėtimo laiko atžvilgiu savaiminį aiškumą. Visgi tokie apribojimai ir išplėtimai negali būti galutiniai. Meno istorija kaskart pateikia pavyzdžių, kad nauji klausimai, naujas patyrimas, nauji minties sąjūdžiai ir problemos buvo naujai atvėrę dalykines sritis, po to jas palikę ar užmiršę, kad kada nors jas vėl iškeltų į savo interesų centrą.

3. Keturios šakos: architektūra, tapyba, skulptūra ir taikomoji dekoratyvinė dailė

Bandant aprašyti stabilų, nenuginčijamą meno istorijos objekto lauko substratą, iki tam tikros ribos yra naudingos tradicinės schemos, kurios gausybę objektų suskirsto pagal tam tikrus kriterijus. Kaskart bandoma šias klasifikacijas modifikuoti ir diferencijuoti. Siekdami savo tikslo – tik susipažinti su galimybių įvairove, pirmiausia laikysimės labiausiai paplitusių ir iš esmės įtikinamiausių kriterijų. Klasikinis tų menų, kurių kūrimo medžiaga yra ne garsai ar žodis, o materialios medžiagos, suskirstymas yra jų dalijimas į tris šakas: architektūrą, tapybą ir skulptūrą. Ketvirtoji šaka prisidėjo praėjusiame amžiuje – tai vadinamasis „vartojamasis menas“ arba „taikomasis menas“, arba dar geriau: taikomoji dekoratyvinė dailė, kuri, jeigu ji teisingai suprantama, pajėgi apimti ir naujas trivialiojo meno, dizaino, fotografijos sritis.

Šakos charakterizuoja atitinkamos meno rūšies specifinius pasiekimus ir aplinkybes. *Architektūra* kaip erdvinis menas visais laikais buvo susijusi su elementariu žmonių poreikiu apsisaugoti nuo gamtos negandų; taip pat visada ji turėjo nepaprastą ekonominę reikšmę. Šalia gamtos architektūra dar ir šiandien yra vienas esminių faktorių, formuojančių ir atspindinčių žmonių gyvenimą bei jų aplinką. Retai architektūra yra savitikslė, kad būtų paisoma tik grynų žmogiškosios būtybės

apsaugos poreikių. Visada ji reprezentavo ir rodė, koks yra gyvenimo jausmas, savimonė, žmonių poreikis daryti įspūdį, garbės ir galios troškimai.

Tapybai negalima priskirti tos pačios gyvybiškai būtinos funkcijos kaip architektūrai. Kaip ir prie jos priskirtina *grafika,* ji yra plokštuminis menas, ir statinys visada jau yra jo prielaida. Visgi tapyba, priešingai visoms prognozėms apie jos pabaigą, išsilaikė kaip šaka, nors jos gana esminės funkcijos namų ūkyje išnyko arba jas perėmė kitos informacijos priemonės. Nuo neatmenamų laikų svarbus jos žavesio kriterijus, sugebėjimas pamėgdžioti, XX a. pradžioje neteko galios. Taip pat beveik išnyko jos kultinė ir ceremoniali funkcija religiniame ir politiniame gyvenime. Tai, kas jai pasiliko, yra subjektyvus poreikis spalvomis ir formomis iš anksto esančiame paviršiuje kurti santykio su pasauliu estetinį paveikslą ir daryti estetinį įspūdį. Taip pat ir spausdintinė grafika, kurios funkcijas seniai nurungė nauja reprodukcijos technika, įsitvirtina kaip subjektyvaus troškimo padaryti įspūdį priemonė.

Kaip ir tapyba, *skulptūra* ilgą laiką buvo „vaizduojamasis" arba mėgdžiojantis menas ir tokia ji išliko ilgiau negu tapyba. Kaip *reljefas* išoriškai ji gali priartėti prie plokštuminio meno. Tačiau paprastai skulptūra yra apimlus, apčiuopiamas trimatis darinys, ne tik reikalaujantis erdvės, bet ir ją prasmingai veikiantis. Įprasčiausių šiandien formų tapybos vieta – privačių butų ar muziejų sienos, o skulptūros medžiaga jai leidžia būti veiksmingai viešojoje erdvėje. Kaip paminklai ar laisvoji plastika, skulptūra ir XX amžiuje tebėra dėmesio verta daugiapusė ir keistis sugebanti šaka.

Taikomieji menai, kaip byloja pavadinimas, visada susiję su vartojimu. Bet jeigu prie jų priskirsime *ornamentą,* tada juos bus galima laikyti viena fantastiškiausių ir laisviausių meninės veiklos rūšių. Bet ir šiaip, kaip gali parodyti kiekvienas apsilankymas taikomosios dailės muziejuje, būtent vartojimo tikslas kūrybinei fantazijai visada atveria ypatingas galimybes. Koks nors įrankis, kuris šalia savo tiesioginio tikslo patenkina ir estetinius reikalavimus, visais laikas buvo ypač vertinamas, ir jis vertingas anaiptol ne tik dėl dažnai naudojamų brangiausių medžiagų. Įvairius taikomojo meno sektorius – auksakalystės meną, keramiką, tekstilę, ornamentiką – lyginti su fotografijos, kino menu, taip pat ir su trivialiais menais, leidžia jų produkcijai būdinga tendencija būti tiražuojamai. Nors vienintelis egzempliorius, originalus kūrinys, ir yra svarbus

taikomosios dekoratyvinės dailės istorijai, tačiau apskritai taikomosios dekoratyvinės dailės gaminiai yra skirti padauginimui, o dizaino atveju – industrinei reprodukcijai. Todėl čia ypatinga vieta tenka gamybos būdui; ir apskritai naujausi techniniai pasiekimai į meno sferą galėjo patekti per šią šaką.

4. Sakralinės ir pasaulietinės funkcijos

Rūšys įvardija plačiausias istorinio meno tyrinėjimo sritis su joms būdingais svarbiausiais požymiais, bet jos dar neapibrėžia ypatingų sąlygų, kurios lėmė istorinį meno istorijos objektų pasireiškimą. Juk architektūra, tapyba ir skulptūra istorijos būvyje veikė labai įvairiai, taigi galima būtų sakyti, kad kiekvienu metu jos buvo kažkas ypatingo; XII amžiaus paveikslas, palyginti su šiandieniniu, iš tikrųjų turi tik bendrų išorinių požymių; iš esmės jis visai kitoks.

Todėl yra prasminga atskiras šakas suskirstyti pagal funkcines sferas, kurios tinka jų ypatingam pasireiškimui istorijos eigoje apibūdinti. Vakarų Europos meno istorijoje ypač svarbios buvo dvi funkcinės sferos, kurių kiekviena reikalavo būdingų meno šakų formų ir temų: pasaulietinė ir sakralinė.

Inventoriuose ir meno žinynuose, pavyzdžiui, Dehioso *Vokiečių meno paminklų žinyne,* architektūros objektai skirstomi pagal šias sferas. Kad pirmiausia pristatomi *sakraliniai statiniai,* priklauso nuo to, jog per ilgas epochas architektūrinė kūryba buvo susikoncentravusi šioje sferoje. Kiekviename mieste *bažnyčias* vis dar galima identifikuoti iš pirmo žvilgsnio dėl tam tikrų požymių, pavyzdžiui, dėl bokšto, o dažnai jos dominuoja ir visame mieste. Tačiau identifikuojama bažnyčios pagrindinė forma išskleidžia didelę įvairovę pastatų tipų, kurie dažnai irgi atlieka tam tikrą funkciją. Yra bazilikų, salinių, halinių bažnyčių, centriškųjų, rotondų arba poligonalinių statinių. Be bažnyčių, sakralinės architektūros kompetencijai galima priskirti ir vienuolynus, ligonines, kapines ir rotušes.

Ne statytojas, o funkcija skiria sakralinę architektūrą nuo *pasaulietinės architektūros,* nes dvasininkai gali statyti pilis ir rūmus, o pasauliečiai ponai – bažnyčias ir koplyčias. Viduramžių pilys yra grynai pasaulietinė užduotis. *Miestų statybos menas* iki šių dienų yra svarbus pasaulietinės statybos sektorius. Rekreaciniai poreikiai, kurie XVII am-

žiuje *sodininkystę* pavertė savarankišku *menu*, ir transporto problemos daugiau ar mažiau veikė miestų architektūrą. Tik naujaisiais amžiais architektūrinių užduočių centru vis labiau tampa *namas*, o juo galima laikyti tiek rūmus, rotušes, sandėlius, tiek ir paprastus gyvenamuosius namus ar naujaisiais laikais daugiaaukščius namus ir fabrikus.

Pasaulietinės ir sakralinės sferų išskyrimas, kaip ir kiekvienas sisteminis suskirstymas, yra naudingas, nes leidžia nustatyti *sankirtas*. Sakralinė ir pasaulietinė sferos dažnai susipina viduramžiais: bažnyčios galėjo būti naudojamos pasaulietiniams tikslams, pavyzdžiui, gynybai ar prekybai, o kiekvienoje pilyje buvo pilies koplyčia, kiekvienuose rūmuose – rūmų koplyčia (dažnai dviaukštė), kiekvienoje rotušėje – rotušės koplyčia, o daugelyje privačių namų – maldų kertelė. Bažnyčios, vienuolynai ir valdovų rūmai bene ryškiausiai susipynę Eskorialyje. XIX amžiuje sakraliniais motyvais galima buvo laisvai disponuoti, taigi jie pasirodė ant fabrikų, geležinkelio stočių ar bankų. Tokie susimaišymo mastai dažnai yra reikšmingi aiškinant statybos intencijas.

Tiesą sakant, tik *sakralinė tapyba* sureikšmino šią meninę veiklą. Tai, kad nuo XIII amžiaus *altoriaus* paveikslas žymėjo pagrindinę Dievo namų vietą, tapybą įkvėpė ir davė jai gerokai didesnį postūmį negu jos panaudojimas didaktinėms iliustracijoms ant didelių bažnyčių sienų. Plačios plokštuminės kompozicinės mozaikų ir *sieninės tapybos* užduotys turėjo susispausti ir įgauti dvasingumo altorių paveiksluose ant medžio lentų. Praėjusiame amžiuje viduramžių tapybai noriai buvo priskiriama savotiška tarnystė bažnyčiai, iš kurios ji pirmiausia turėjo išsivaduoti, kad *pasaulietinėje* sferoje pamažu taptų pačia savimi. Tačiau dar ir šiandien galimas įrėminto paveikslo solidumas yra paveikslo ant medžio lentų kaip altoriaus paveikslo buvusios didybės aidas. Taip pat viduramžiais rūmams ir knygų tapybai itin ribotu mastu teko suteikti formą pasaulietinėms temoms. Vis dėlto tiesa, kad jos savarankiškomis tapo tik nuo Renesanso laikų, vystantis pasaulietinei kultūrai, vis dažniau pasitelkiant mitologinę ir alegorinę medžiagą. Nuo altorių tapybos atsiskiria nauji realistiški paveikslų tipai, pavyzdžiui, *portretas, žanrinė tapyba* ar *peizažas*. Bažnyčios dar iki pat XVIII amžiaus kėlė tapybai didelius reikalavimus, bet valstybės ir rūmų reprezentacijos poreikiai reikalavo iš tapytojų susidoroti su vis platesnėmis pasaulietinėmis programomis. Jautrumo mėgdžiojančioms ir estetinėms tapybos meno ypatybėms niekada nepritrūko, jos visada slypėjo pavaizduotame turinyje

bei temose. Tik mūsų amžiuje estetinė kokybė tapo savaimine vertybe, lemiančia kūrybą ir suvokimą. Senąsias turiniškas meno informacines funkcijas perėmė trivialieji menai ir naujos masinės informacijos priemonės. Ir *spausdintinė grafika* iš pradžių vystėsi religiniame vartojimo kontekste, kad po to reformacijos laikais taptų svarbia religinės politikos ir politine propagandos priemone. Atsiradus techninėms ir fotografinėms reprodukcijos priemonėms, amatininkiški medžio raižiniai, vario graviūros ir ofortai tapo kolekcionavimo ir hobio objektais; šis procesas padėjo įvertinti ir *piešinį*.

Ir tapyboje visada buvo galima pasaulietinės ir sakralinės sferų *sąveika*. Jau viduramžių valdovai liepdavo save vaizduoti panašius į Dievą ar Kristų. Nuo XV amžiaus religinis paveikslas ima vis daugiau įgauti kasdienės tikrovės elementų. Be to, alegorinės ir mitologinės temos galėjo būti nuspalvintos krikščioniškai, nes Herkulis ar net pats Bakchas galėjo įgauti Kristaus bruožų, ir atvirkščiai – Kristus galėjo turėti Apolono ar Jupiterio bruožų. Ir natiurmortas dar ilgai galėjo turėti moralinių ir religinių aliuzijų. Krikščioniškus paveikslų tipus, pavyzdžiui, triptiką, perima ir ekspresionizmas, o paskui – šventinei paveikslų ekspresijai – dar ir socialistinis realizmas.

Sakralinė skulptūra dėl savo vaidmens antikos kultuose krikščionybės laikais lengvai galėjo būti apkaltinta stabmeldyste. Tačiau skulptūra krikščioniškoje pagarbumo erdvėje vaidino nepaprastą vaidmenį. Į altoriaus skulptūrą galėjo būti įkomponuota relikvija, stiprinusi sakralinę vertę. *Medinės skulptūros* buvo auksuojamos arba jos, kaip ir *akmens skulptūra,* galėjo būti polichrominės. Tik nuo XVI amžiaus atsiranda polinkių skulptūros pagrindinę medžiagą išryškinti.

Pasaulietinės skulptūros svarbiausia sritis – asmeninis *paminklas*. Jau antikoje plačiai paplitęs, viduramžiais jis prarado asmeniškumą. Tačiau kaip atgailos, atminties ar priminimo kolonos jis dažnai gali atlikti formalų viešųjų patalpų struktūravimo vaidmenį. Pradedant Renesansu, skulptūra reljefe ar statulų grupėse įgavo vis daugiau tapybai būdingų pasaulietinių temų. Tačiau figūrinė plastika išliko ir XX amžiuje, nors esama garsių abstrakčios plastikos, taip pat ir abstrakčių paminklų pavyzdžių. Vis dėlto estetinė skulptūros dimensija niekada nebuvo tokia autonomiška kaip tapyboje.

Sakralinės ir pasaulietinės skulptūros *tarpusavio santykiai* yra tokie pat intensyvūs kaip ir kitose šakose. Prancūzijoje ant katedrų fasadų

karalių galerijos gali perteikti politinius reikalavimus. Antkapinius paminklus persmelkia kartu ir parodomo religinio nuolankumo, ir politinės reprezentacijos ambivalencija. Taip pat ir gausybėje šio amžiaus paminklų žuvusiems kariams didvyrių mirtis už tėvynę noriai vaizduojama kaip krikščioniška kankinystė ir pieta.

Daugelis skulptūros pasiekimų iš pradžių buvo išbandyti taikomuosiuose menuose. *Sakralinis* viduramžių *taikomasis menas* dažnai perkelia antikinius reliktus, pavyzdžiui, kamėjas, kurios aplikuojamos knygų viršeliuose ar bažnytinės procesijos priekyje nešamuose kryžiuose. *Auksakalystės menas* ypač gerai susidorojo su vis didėjančiais reikalavimais padaryti liturginius reikmenis blizgančius. Tačiau prabangiai puošiamos buvo ne tik vyskupų lazdos, taurės, monstrancijos ar relikvijų skrynios, bet ir tekstiliniai apdarai, kilimai ar staltiesės. Bažnytiniai reikalavimai turėjo įtakos *pasaulietiniam* taikomajam – pirmiausia valdovų menui, jų karūnoms, skeptrams, regalijoms ir drabužiams, nors tatai, ypač baldai, pasaulietiniuose būstuose apskritai dar buvo kuklu ir paprasta. Pasaulietinių reprezentacijos institucijų apipavidalinimas buržuazinėje demokratijoje visai atsisakė senojo prašmatnumo, tuo tarpu miestų rotušės savo prabanga dar ilgai konkuravo su bažnyčiomis ir rūmais. Tačiau betarpiška aplinka, pradedant būsto įrengimu, apranga, papuošalais ir baigiant automobiliais bei vasarnamiais, vis dar tebėra skonio indikatorius, kurio reikšmę savęs ir kitų vertinimui gerai sugeba apskaičiuoti šiuolaikiniai dizaino strategai. Nors naudingumas ir tinkamumas šiame amžiuje tapo pagrindine namų apyvokos reikmenų gamybos norma, visgi prabangos vaizdiniai dažnai tebėra susiję su taikomosios dailės gaminiais.

5. Viešoji ir privati architektūros funkcijos

Meno istorijos objektų srities skirstymas į sakralinę ir pasaulietinę funkcines sritis pateikia istorines kategorijas, padedančias paaiškinti kai kuriuos tų objektų aspektus. Tačiau jo trūkumas yra tas, kad jis objektus padeda apibrėžti tik labai globaliai, o toks apibrėžimas paiso tik to, kas, nelygu aplinkybės, svarbu institucine prasme. Instituciją, užsakovą ar užsakytoją jis laiko lemiama jėga, pagal kurios valią ir ketinimus turėtų orientuotis meno kūrinys. Jis visai nekreipia dėmesio į adresatą, o juk jo poreikius ir reikalavimus turėtų patenkinti meno kūrinys. Užsa-

kytojo arba iniciatoriaus valia yra tik vienas faktorius, kuris daro įtaką meno kūrinio pasireiškimo būdui; atsižvelgimas į publiką, kuriai jis galų gale turi padaryti poveikį, visuotinių normų ir lūkesčių įtraukimas yra kitas irgi darantis įtaką faktorius; bent jau naujaisiais laikais galima vis labiau tikėtis ir galinčio atsiverti menininko savivalės. Taigi reikėjo kitų kategorijų, kurios taptų veiksmingos, tarsi pereidamos skersai per minėtas funkcines sferas ir taip leistų diferencijuotai apibrėžti objektus. Ekonominis interesas, galios ar laimės siekimas būtų tokios kategorijos, kurios, žinoma, yra dar bendresnės ir dar mažiau specifiškos negu sakralumo ir pasaulietiškumo kategorijos. Tačiau verta paimti vieną kategorijų porą, kuri svarbi meno teorijose jau nuo Alberti laikų ir kurioje, nusakant meninius uždavinius, bent jau pabrėžiama adresato pusė; tokios yra viešumo ir privatumo kategorijos. Kaip ir visos sąvokos, taip ir minėtosios įvairiu laiku turėjo skirtingą reikšmę ir svarbą. Pavyzdžiui, „privatumas“ viduramžiais dar nenusako išskiriančios savivertės, bet „privare“ prasme apibrėžia tai, kas neturi visuotinumo, yra „atimta“; tik naujaisiais amžiais privatumas susiformuoja į asmeninę savitą sferą. Vis dėlto gali būti prasminga meno istorijos objektus apibrėžti šiuo požiūriu, pavyzdžiui, norint suprasti, kodėl jie skirtingai buvo vertinami įvairiais laikais, ir įvairiapusiškai susipažinti su meno istorijos objektų pasauliu.

Jeigu kriterijumi laikytume šių dienų turistų srautus, tada galėtume manyti, kad didžiosios katedros buvo ir prieinamiausi statiniai iš visų *viešųjų sakralinių statinių*. Iš tikrųjų jie tokie buvo visų mažiausiai. Paprastiems žmonėms buvo kasdieninės parapijų bažnyčios, po to ir Elgetaujančių vienuolių ordinų bažnyčios, tuo tarpu *vyskupų bažnyčios,* katedros ir katedrų bažnyčios dažnai būdavo aptvertos mūrine siena, kuri atskirdavo ir saugodavo vadinamąją domimuniją su kanauninkų kurijos namais; kova su šiais rezervatiniais rajonais daugeliu atvejų yra miestų istorijos pagrindinis motyvas. Šiaurės Europoje dar ilgai išsilaikė ir vadinamosios „nuosavos bažnyčios“, kurios priklausė vienam šeimininkui, galėjusiam paskirti ir pastorius. Galbūt tai prieštarauja mūsų vaizdiniui apie krikščionybę, bet dar iki pat naujųjų amžių bažnyčia buvo socialinė vieta, kurioje privilegijos ir valdžios pozicijos buvo skirstomos ir dėl jų kovojama nė kiek ne mažiau negu pasaulietiniame gyvenime. Viduramžių bažnyčios visos viškos galėjo būti paliktos vienuolynams, katedros šeimininkams arba vienuoliams ir katedra atskirtos nuo cen-

trinės navos. O dvasininkų statuso neturinčios publikos dispozicijoje buvo kryžiaus altorius prieš katedrą. Imperatorius, karalius arba suverenas vestverke arba chore turėjo ložę, kurioje būdami jie galėjo dalyvauti pamaldose. Nuo XIV amžiaus turtingos šeimos įsigydavo nuosavas koplyčias, kuriose buvo laikomos gedulingos pamaldos už mirusius jų artimuosius.

Naujaisiais amžiais bažnytinės erdvės socialinės ribos turi tendenciją laisvėti, juo labiau kad kontrreformacijos laikais tiesioginis bendruomenės dalyvavimas pamaldose turėjo tvirtinti ir stiprinti konfesinį lojalumą. Tačiau iš protestantų bažnyčioje dar išlikusių senųjų suolų galima sužinoti, kokiu mastu tam tikroms grupėms, šeimoms ir ponams buvo rezervuotos specialios sėdimos vietos. Taigi bažnyčios erdvė visur buvo prisigėrusi privatumo, nors iš esmės ji buvo vadinama Dievo namais.

Ir viešosios pasaulietinės architektūros srityje visuotinė laisvė naudotis ja plito labai pamažu. Judėjimą miestuose ir už jų ilgai sunkino bei jam trukdė privačios teisės į gatves ir tiltus; tik modernioji valstybė, prisiėmusi atsakomybę už statybų infrastruktūrą, įgyvendino visuotinę teisę ja naudotis. Įdomios yra diskusijos, kokiu statiniu laikyti pfalcą arba kunigaikščio pilį: viešu ar privačiu. Kai 1024 metais Pavijos gyventojai sugriovė kaizerio pfalcą, kaizeris Konradas II jiems prikaišiojo, esą jie pakenkė tik patys sau, nes čia kalbama „ne apie privatų, o apie visuomeninį statinį“. Vėliau, maždaug 1450 metais, Filarete suformulavo, kad valdovų rūmai esą privatūs, kai juose gyvena valdovas, ir yra vieši, kai valdovas juose atlieka savo pareigas. Miestuose santykiai buvo aiškesni, bet, ko gero, tik teoriškai. Miestas buvo *sustiprinamas* gynybos siena, be abejo, visų piliečių labui. Tačiau daugelis šeimų tarp miesto sienų ne tik saugodavo savo privilegijuotas sritis, bet ir sutvirtindavo savo gyvenamąsias vietas mūrinėmis sienomis ir bokštais. Vienu iš reikšmingų visuomeninių statinių reikia laikyti turgaus aikštę; tačiau galima abejoti, kad *rotušė,* kurioje galingos patricijų giminės dažnai gindavo savo privilegijas, visada buvo pastatas, kuriame visi jautėsi reprezentuoti. Viduramžiais ligoninės, dengtos turgavietės, užvažiuojamieji kiemai svetimšaliams arba tiltai buvo priskiriami tiems statiniams, kurie tarnavo „publica utilas“. Apskritai galima pasakyti, kad, artėjant naujiesiems amžiams, valdovų jėgą demonstruojantys statiniai vis mažiau darosi panašūs į tvirtoves ir civiliškėja. Neabejotina tendencija į viešumą matyti iš daugelio statybinių motyvų: tai lodžijos arba

balkonai, iš kurių oficialus asmuo gali kreiptis į žmones; arkadiniai koridoriai, dėl kurių pastato pirmasis aukštas atrodo atviras; paveikslų programos, kurių dėka deklaruojami principai pasiekia išorinį pasaulį. Jau monarchijos, o paskui pirmiausia moderniosios demokratijos, dažnai nemažai investuodamos, ima statyti visuomeniniam naudojimui skirtus statinius: *kultūrinius* – teatrus, muziejus ir mokyklas; *skirtus susisiekimui* – geležinkelio stotis, oro uostus ir paštus; *socialinius* – ligonines, prieglaudas benamiams ir socialinius butus; *rekreacinius* – sporto įrenginius, parkus ir pirtis.

Privati pasaulietinė architektūra nesusilaukė tokio istorinio meno tyrinėjimo dėmesio kaip viešoji, nes jos yra išlikę gerokai mažiau. Privačios statybos darbų centre – *gyvenamasis namas*. Laiko ir socialiniu atžvilgiu namas pasirodo kaip itin kintantis, nors pagrindinė jo funkcija – stogu virš keturių sienų suteikti prieglobstį – tebėra ta pati. Plačias galimybes rodo jau tai, kad viduramžių *pilis* reikėjo laikyti privačiais gyvenamaisiais statiniais. Iš pradžių, ankstyvaisiais viduramžiais, jos buvo viešos pilys – slėptuvės; jau XI amžiuje atsiranda privačios diduomenės pilys, kurios suteikdavo pastogę šeimai su samdiniais ir kurios – kadangi buvo kartu ir vartojimo centrai – dažnai duodavo pradžią kurtis miestui. Vėliau aristokratija kaime nubrėžė atotrūkį nuo liaudies, o ir miestuose ištaigingais bajorų rūmais atkakliai demonstravo savo rangą ir taip nustatė klestinčių biurgeriškų šeimų mastelius. Jaukumas ir šeimyninis intymumas – šių dienų namo ir buto turinys – dar gana ilgai nebuvo privataus namo kriterijus. Nesvarbu, koks namas – *valstiečio, amatininko ar pirklio,* – visada jame yra įrengta ir darbo vieta, ūkinė įmonė su pameistriais, mokiniais ar samdiniais. Ribas privačioms nuotaikoms arba ir asmeninės garbės troškimui statybinės instrukcijos nustatydavo jau viduramžiais. Praėjusiame amžiuje dėl didžiulės gyventojų koncentracijos atsirado *nuomojami daugiabučiai namai,* vėliau – ir socialinė gyvenamųjų namų statyba, gyvenvietės ir miestai palydovai. Nors nuomojamas namas susilpnina buto privatumą, nes jis kartu nėra privatus turtas, bet butas juridiškai saugomas kaip privati sfera.

Visa namo istorijos raida pasižymi tuo, kad jis vis labiau kratėsi viešųjų funkcijų, bet užtat privatizavo vis daugiau išorinių. Amatininkų krautuvėlės tapo dideliais savarankiškais *prekybos centrais;* gamybos vietos – *fabrikais;* kontoros – *bankais* ir *biurais*. Kai koks nors koncerno vadovas kalba apie „savo namą“, jis primena kilmę. Biuras, fabrikas, prekybos

centras paprastai yra privati nuosavybė. Tačiau šių statinių funkcija yra vieša: daroma viskas, kad žmonės kaip pirkėjai būtų privilioti, pavyzdžiui, į prekybos centrus. Tačiau ir fabrikai yra viešos įstaigos tiek, kiek jie atviri tūkstančiams darbininkų bei tarnautojų. Italijoje šis prieštaringumas pasireiškia tuo, kad ant įmonių ir prekybos centrų durų dažnai būna užrašas: „Įėjimas laisvas".

Kiek namas ar butas atsisakė viešųjų funkcijų, tiek jis ėmė privačiai naudotis viešaisiais pasiekimais: viešosios pirtys dažnai tampa nereikalingos, nes beveik kiekvienuose namuose yra vonia, o kartais ir plaukimo baseinas. Tas pats pasakytina apie skalbyklas; prietaisai padarė nereikalingą ir aptarnaujantį personalą. Namų baras pakeičia smuklę, „namų kinas" – kino teatrą, taip pat ir kitokias kultūrines reikmes.

Pastabos apie viešąsias ir privačias struktūras, galėjusias būti veiksmingomis architektūros istorijoje, taip pat turi parodyti, kad čia bando save apibrėžti esminės žmonių visuomenės gyvenimo formos. Pavyzdžiui, į fasado istoriją galima žiūrėti kaip į dialogo tarp viešumos ir privatumo istoriją. Tačiau ir kitos meno šakos dalyvauja šiuose savitarpio santykiuose ir dažnai gyviau reaguoja į tai, kas architektūroje visada nusistovi tik per ilgą laiką.

6. Viešoji ir privati tapyba

Jau išoriškai iš paveikslų galima nustatyti, ar jie buvo sumanyti viešajai ar privačiai sričiai. Muziejuose viešoji tapyba kabo didelėse prabangiose salėse, o privatūs paveikslai eksponuojami šoniniuose kabinetuose. Kaip pagrindinę taisyklę galima konstatuoti, kad tapyti paveikslai, skirti daryti įspūdį platesniems visuomenės sluoksniams, yra didelio formato, tuo tarpu privačiam tikslui sukurto paveikslo formatas nedidelis. Šie ryšiai gali išryškėti ir techniškai: mozaikos, tapyba ant stiklo ar didelės freskos paprastai skiriamos didesnei publikai; aliejinė tapyba, piešinys ar akvarelė reikalauja asmeninio dėmesio.

Kol *sakralinė tapyba*, kaip ją teisino jau Bažnyčios tėvai, turėjo būti „analfabetų knyga", buvo primygtinai siūloma dideles bažnyčių sienas uždengti bibliniais pasakojimais, apsidas – pagrindiniais dogmų faktais. Išankstinis perspektyvos numatymas reikalauja didžiulės ir specialios dispozicijos. Ir ankstyvuosiuose altoriaus paveiksluose dar atsižvelgiama į šias aplinkybes.

Vis dėlto sakralinė tapyba ir viduramžiais neapsiribojo vien tik šiuo poveikiu visuomenei. *Knygų tapyboje* atsiskleidžia visiškai originalios, dažnai ir asmeniškai veikiamos vaizdavimo galimybės. *Knygų tapyba* ne iššyk tapo privačia: evangeliarijai, sakramentarijai ir perikopių knygos juk buvo naudojamos apeigose ir šiuo atžvilgiu priklausomos nuo antasmeniško konteksto. Iliuminuoti rankraščiai dažnai būdavo išdovanojami, taigi paveikslai adresatams turėjo perduoti ir norus, pozicijas bei nuomones. Visgi negalima pervertinti knygų tapybos reikšmės privataus skonio formavimui. Viduramžių, pirmiausia vėlyvųjų, rankraščių paraščių ornamentuose kas kartą visa jėga pasireiškia dažnai komiška subjektyvi fantazija. Taip pat verta pamąstyti apie tai, kad brolių van Eyckų realizmas su preciziškomis detalėmis greičiausiai bus išsivystęs iš knygų tapybos. Tada tapyba tapo subjektyvių religinių jausmų medium. *Tapyboje ant medinių lentų* masiškai plito maži devociniai atvaizdai, taip pat ir maži sudedamieji altoriai, kuriuos galima buvo pasiimti į kelionę. Šiems privataus pamaldumo objektams atsiranda ir būdingų temų ratas, pavyzdžiui, Madona dell'Umiltà, ant žemės sėdinti Madona, kuri gali vaikui duoti krūtį; Skausmo vyras, kuris yra atskirtas nuo pasakojimo konteksto; maži šventųjų paveikslėliai, kuriems priklausė ir ankstyviausieji medžio raižiniai. Jacobas Burckhardtas gynė tezę, kad iš šių devocinių atvaizdų esą kilęs Renesanso *altoriaus paveikslas,* kuriame atsiskleidžiąs „privataus skonio suviešinimas". Iš tikrųjų religinis paveikslas darosi vis mažiau dogmatinė abstrakti demonstracija, o vis labiau artimas tikrovei, emociškai pagaulus vaizdinys. Turbūt galima sakyti, kad religiniai paveikslai nuodugniai rengė ir nustatė daugybę žmogaus jutimo ir patyrimo būdų. Nors ir būta svarbių pasiekimų šioje srityje, tapyba per du pastaruosius amžius apskritai nustojo tarnauti Bažnyčiai. O religinių sentimentų poreikius kaip ir anksčiau tenkina patosiška trivialioji ir devocionalijų produkcija.

Pasaulietinė tapyba taip pat patyrė viešosios ir privačios raiškos galimybių aprėptis. Šaltinių duomenimis, per visus viduramžius pfalcuose, rūmuose ir pilyse turėję būti dideli pasaulietinės tematikos ciklai. *Kilimų mene,* kuris davė nuostabų Bajo gobeleną, yra išlikę šios sienų tapybos atspindžių. Grandioziniai Simone Martini'io ir Ambrogio Lorenzetti'o *sienų paveikslai* Sienos rotušėje nebus buvę pirmosios rotušės freskos. Viduramžiškoje sienų tapyboje dominavo pokalbių ir auklėjimo vertybės. Šios tapybos poveikis viešuomenei derinamas su jos vieta.

Vidinėse erdvėse ji ir vėliau skiriama rinktinei viešuomenei, o rūmuose – diplomatiniams pasiuntiniams ir svečiams. Aukštutinėje Italijoje, taip pat ir Vokietijoje, *namų fasadai* tuomet būdavo gausiai puošiami paveikslais arba sgrafitais. 1337 metais Lorenzetti's ant Sienos kalėjimo fasado nutapė scenas iš Romos istorijos. Daugybės rotušių išorėje buvo ciklų, akinančių elgtis gerai ir dorai. Lutheris patarė namų sienas puošti biblinėmis istorijomis, tačiau pasitaikydavo ir juokų, satyrų bei ornamentų, neretai ir paveikslų, kurie kaip parduotuvių iškabos reklamavo namų produkciją. Dėl to, kad klasicizme įgijo blogą vardą, ši viešosios tapybos forma beveik visai išnyko. Ji trumpam buvo atgijusi istorizme ir jugende, o XX amžiuje vegetavo kaimiškuose regionuose. Anksčiau margai spalvų gausybei miestų gatvėse buvo lemta gyvuoti tik šiek tiek ilgiau negu ypatingoms progoms sukurtai *efemerinei tapybai*. Viešajai kasdienybei ji turbūt buvo svarbesnė negu stabilią buvimo vietą turėję brangūs paveikslai. Jau vėlyvaisiais viduramžiais Italijoje egzistavo vadinamoji gėdingoji tapyba, kurios dėka buvo ieškomi arba *in effigie* nuteisiami myriop nusikaltėliai ar išdavikai. Tada prieš kiekvieną valdovo atvykimą į miestus kildavo karštligiška paveikslų gamyba triumfo arkoms, transparantams ir garbės portalams, kuriuose miestelėnai alegoriškai, istoriškai ar bibliškai užmaskuodavo savo norus ir viltis. Tokiam tikslui skubiai buvo gaminami ir portretai. *Portretas,* be abejo, daugiausia tarnavo privatiems norams atminti, bet politinėje sferoje jis turėjo perimti visai ar pusiau viešas funkcijas. Portretai būdavo išstatomi ar nešami laidotuvėse. Valdovų portretai kabojo rūmų laukiamosiose salėse bei rotušėse ir ten atstovavo asmeniui: jeigu valdovas negalėdavo asmeniškai pasirodyti, luomai savo ištikimybę galėjo prisiekti ir prieš jo portretą. Dar ir šiandien kai kurių šalių kiekvienoje kanceliarijoje kabo valstybės prezidento portretas, o pasirašyti portretai svarbūs visoms įžymybių garbinimo formoms.

Jeigu šiandien tapyba veikiau asocijuojasi su subjektyviu, privačiu skoniu, tai šitai priklauso ne tik nuo išankstinio nuteikimo, kurį mielai formuoja muziejai, bet ir nuo to fakto, kad naujųjų amžių tapyba savo tipų ir temų įvairove bei jų estetine prezentacija prisideda prie tokios recepcijos. Ypač šeimos, santuokinio ar vaikų portreto uždavinys yra išlaikyti atmintyje gyvus artimus žmones; šis intymus artumas turbūt išraiškingiausias buvo medalionuose su portretais; tokie medalionai buvo nešiojami ant krūtinės arba segami prie kepurės. Tačiau, be portreto,

buvo pradėta kurti mažo formato paveikslėlius, kurie tematiškai veikiau neturėjo aiškaus tikslo, tačiau visais atvejais buvo skirti privačiam naudojimui. *Peizažas,* kuris iš pradžių buvo grynai fantazija besiremiantis paveikslas, XVII a. Olandijoje tampa ateljė kuriamu gamtovaizdžiu; *žanrinis paveikslas,* nors dažnai dar gali turėti moralinių niuansų, bet visgi atitinka asmeninius pomėgius; *natiurmortas,* kuriame taip pat dar ilgai perduodamos tuštybės idėjos, tačiau jo prielaida jau yra ir naujas santykis su daiktų pasauliu, – tai tik pagrindiniai tipai, kuriuose galėjo pasireikšti subjektyvus dailininkų ir pirkėjų domesys. Šie paveikslai kabojo pilyse ir rūmuose, nuosavuose kabinetuose, o netrukus pasiekė ir miestiečių butus. Visai neaišku, kodėl iki šiol savaime suprantamu dalyku laikoma tai, jog kiekviename gyvenamajame kambaryje ir miegamajame, o pastaruoju metu net „gerose vietose", ant sienų kabo paveikslai. Žinoma, kaip paveikslai kartą atsidūrė ant sienos, taip jie gali būti nuo ten vėl nuimti, jeigu iš tiesų atsitiks taip, kad televizoriai ateityje taps plokšti kaip paveikslai ir juos bus galima pakabinti ant sienų.

Subjektyvumas tapyboje išryškėjo ne todėl, kad jį perėmė privati sfera. Nuo XIX amžiaus subjektyvumas taip pat yra tapybos kūrimo kriterijus: dailininkas tapydamas objektyvuoja save patį; tapyba tampa asmeninės savijautos ir sugebėjimo jausti veidrodžiu. Meno kūrinys kaip genijaus dvasinės konstitucijos atspindžio nešėjas išvengia visų užsakančiųjų bažnytinių, politinių ar mecenatinių instancijų direktyvų. Menas yra tarsi egzistuojančių visuomeninių normų opozicija, menininkas tampa ypatinga būtybe, įsipareigojusia teisingumui ir autentiškumui. Dėl meninės kūrybos autonomijos atsirado problemų, kurios menininkus nuginė į izoliaciją. Tačiau modernizmo avangardistai ne tik akceptavo šią naują menininko poziciją, bet ir produktyviai palaikė, nuolat kvestionuodami visuomenines konvencijas, įprastas suvokimo formas ir radikaliu subjektyvumu vykdydami permanentinių drastiškų reikalavimų ir provokacijų strategiją. Visuomenei apsirūpinus naujomis masinės informacijos priemonėmis, kurios perėmė senuosius tapybos ir grafikos informacinius ir indoktrinacinius uždavinius, vaizduojamieji menai gali artikuliuoti trūkumus ir prarajas, kuriuos civilizacija palieka subjektui, ir laisvais estetiniais paveikslais, nukreiptais prieš duotą tvarką, prisidėti prie jos tolesnės plėtotės.

7. Viešoji ir privati skulptūra

Skulptūra iš esmės juda tuo pačiu keliu kaip ir tapyba, tačiau ypatingos aplinkybės leidžia aiškiau pasireikšti kai kurioms minėtoms poveikio sąlygoms. Patvari medžiaga, iš kurios kuriama skulptūra, ir jos trimatiškumas leidžia akivaizdžiau veikti viešąją erdvę. Skulptūrai būtina daugiau realumo ir tai jai suteikia teigties pobūdį.

Sakralinė skulptūra viduramžiais išoriškai perteikia esmines krikščioniškojo tikėjimo dalis. Nuo romantizmo laikų ji iškyla kaip *architektūrinė plastika,* aiškiausiai bažnyčių viduje, maždaug ten, kur prasidėdavo ir baigdavosi viešoji erdvė, katedroje. Lauko architektūroje ji iš pradžių pasirodo nedrąsiai ir dažnai dar tik kaip didesnė mažoji plastika, kad po to iki pat gotikos vis toliau išplistų ir padengtų ištisus pastatus; jos raiški programinė ekspresija pirmiausia koncentruota portaluose. Architektūrinė plastika leidžia aiškiausiai įvertinti krikščioniškos bažnyčios energiją, su kuria ji bando misionieriauti ir įtikinėti anksčiau dar barbarišką, skaityti nemokančią, dažnai ir eretiškų judėjimų sutrikdytą liaudį. Jos augimas liudija veikiau pavojuje esantį arba nesutvirtintą, o ne tvirtą tikėjimą. Kuo daugiau krikščioniškasis pamaldumas pasiekia tikinčiųjų vidinį gyvenimą, tuo nebūtinesnės tampa ekstravertuotos programos ant išorinių bažnyčių sienų. Ir plastika prisideda suvidujinant krikščioniškąjį pamaldumą *devociniais paveikslėliais,* kurie nuo 1300 metų raiškiai demonstruoja naujas temas, pavyzdžiui, Pietà arba Kristaus ir Jono grupės. Nors ir vėliau ant krikščioniškų bažnyčių nuolat bus išorinė plastika, kontrreformacijos laikais ji net atgis, bet visdėlto pažymėtina, kad protestantiškų bažnyčių architektūroje jos beveik ir nesimato. Tačiau skulptūra kurį laiką ima dominuoti bažnyčių viduje. Bent jau Vokietijoje altorių skulptūra visada užėmė svarbią vietą. Vėlyvaisiais viduramžiais *drožybiniai altoriai,* daugiaspalviai ir paauksuoti, išauga į aukštai iškeltus fasadus; Šiaurėje jie dažnai, kaip ištapyti retabulai, turi sąvaras, leidžiančias per šventes ir šventadienius efektingai inscenizuoti. Baroke altoriai dažnai yra milžiniški edikuliniai statiniai, kuriuose skulptūros ir paveikslai veikia kaip antgamtiškos režisūros statistai.

Visais laikais vienu pagrindinių savo uždavinių skulptūra laikė *antkapinius paminklus,* geriausiai galinčius įamžinti velionį. Skulptūra kaip antkapio plokštė, sieninis antkapinis paminklas arba epitafija turi daugiausia galimybių išreikšti atitinkamų epochų mirties sampratą. Tačiau

nuo XIII amžiaus su antkapiniais paminklais gali susijungti vis labiau dinastiniai ir reprezentaciniai, viešo poveikio siekiantys ketinimai. Saint Denyje prie Paryžiaus, Elžbietos bažnyčioje Marburge turtingoms šeimoms suteikiamos didelės laidojimo erdvės; kaip riterių luomo paveikslai už bažnyčios XIV amžiuje Veronoje susiformavo *skaligerių kapai*. Michelangelo pastatyta Medičių koplyčia, popiežiaus Julijaus II antkapio projektas, kuris yra nebaigtas, kaip ir monumentalus imperatoriaus Maksimiliano antkapis, yra kiti didikų reprezentacijos pavyzdžiai. Buržuazija, kuri nuo XV amžiaus tenkinosi memorialinėmis lentomis bažnyčių viduje ar už jų ir leido formuoti šias epitafijas kaip intymius devocinius atvaizdus, vėliau, XIX amžiuje, pamėgo monumentalius šeimos kapus. XX amžiaus bandymai neleisti kapinėms tapti kičo citadelėmis nebuvo sėkmingi.

Antkapio skulptūrai artimas asmeninis paminklas, kuris yra svarbiausia *pasaulietinės skulptūros* sritis. Dar ilgai asmeninis *paminklas* ieško bažnyčių ar rūmų globos; Donatello „Gattamelatą", Verrocchioso „Colleoni" globoja bažnyčia, ir visi Leonardos'o raitelių paminklų projektai buvo skirti Milano piliai. Tiesą sakant, tik absoliutizme buvo pasiryžta riterių arba luominius paminklus laisvai eksponuoti aikštėse. Tik esant saugiems politiniams valdžios santykiams, asmeninis paminklas galėjo jaustis apsaugotas nuo atakų ir deformacijų. Paminklai visuomet yra kriterijus, rodantis, ką valdžia gali sau leisti visuomenės atžvilgiu. Žvelgiant į gausybę XIX amžiaus paminklų, į akis krinta, kad tai dažnai yra populiarios identifikacinės figūros, kuriomis be rizikos galima buvo remtis statant paminklus: karvedžiams – Moltke, valstybės veikėjams – Bismarcku, poetams – Schilleriu ir Goethe, dailininkams – Düreriu. Gausybė XX amžiaus paminklų žuvusiems kariams yra liūdnas šio šimtmečio pagrindinių politinių pasiekimų liudijimas.

Skulptūra ir toliau tebetinka lojalumui patvirtinti ir demonstruoti. Miestuose skulptūros nurodo tai, kas teisinga, vaizduodamos rolandus, miesto patronus ar miesto įkūrėjus. Ant rotušių fasadų šalia teisingumo atributų dažnai pritvirtintos ištisos galerijos miestui nusipelniusių valdovų ir patronų atvaizdų. Prie *fontanų* dažnai išsiskleidžia ištisi pilietinių dorybių ir principų vadovėliai; Niurnbergo „Gražiajame šulinyje" į vieną „krikščioniškosios valdžios" liudytojų ratelį surinkti visi Senojo Testamento, pagonių, krikščioniškos praeities ir dabarties valdovai. Vėliau fontanų kaskados trykšta didžiausiose susibūrimų vietose, ir visgi

kartu jie reprezentuoja politines ir moralines programas. Skulptūra tiekia visokiausius *paminklinius akmenis*: mūšiui, įžymiems įvykiams, laimingiems ir nelaimingiems atsitikimams, riboms žymėti, išvykos tikslams arba tiesiog erdvei struktūruoti.

Apie skulptūrą pasakytina ir tai, kad privačiai daugiau buvo kolekcionuojamos ir vertinamos būtent jos mažosios formos. Renesanso laikais buvo labai mėgstamos mažos *bronzinės statulėlės*, kurios dažnai kopijuodavo antikinius pavyzdžius, tačiau kuriose, dar ilgai iki tol, kol tai pasidarė įprasta tapyboje, dažni buvo žanriniai, animalistiniai ir švankų vaizdai. Ne visai taip privačiai apibrėžiamas *medalių* menas, nes jį valdovai dažnai naudojo kaip portretinį medalį nusipelniusiems tarnams ar svečiams pagerbti. Visiškai viešas buvo mažiausio formato valdovo atvaizdas ant *monetų*. Noriai buvo kolekcionuojami ir visokiausi techniniai *meniniai drožiniai*. Jau viduramžiais reikšminga meninių amatų rūšis yra *dramblio kaulo drožyba*. Ji buvo naudojama ne tik mažiems instrumentams, bet ir knygų aptaisams ir mažiems dramblio kaulo diptikams. Ant pasaulietinių tualeto reikmenų, pavyzdžiui, šukų ir veidrodžių, dramblio kaulo drožiniai jau viduramžiais galėjo drąsiai išreikšti pasaulietines, erotines, alegorines arba mitologines temas; tas pats pasakytina apie mažas išdrožtas skulptūrėles choro suolams, laiptasijoms ar durų staktoms.

Jeigu *mažoji plastika* būdavo rodoma privačiame namų ūkyje, ji pažadindavo kitus jausmus negu kabinetinė tapyba; nepaisant savo taktilinio apčiuopiamumo ir paslankumo, ji visuomet išlaiko kažką objektyvaus, visuotinio, ir su ja lengvai susiejamas brangaus turto jausmas; juk dar ir šiandien turistinėje devocionalijų prekyboje visur gyvai prekiaujama mažąja plastika. Taip pat ir padirbinėjimas niekur nebuvo toks masiškas kaip šiame sektoriuje.

Jeigu kalbėsime apie viešumo ir privatumo santykį, tai skulptūra iš esmės yra viešumo pusėje. Kad galėtų būti veiksminga, jai reikia erdvės ir galimybės daryti poveikį. Kiekvieno pavidalo skulptūra yra reikli, ori forma, kuri ilgą laiką gynė kažką pastovaus, o viešųjų ir privačių reikalavimų dialoge – objektyvų požiūrį.

8. Viešoji ir privati dekoratyvinė dailė

Aptardami mažąją plastiką instrumentuose ir įrankiuose, mes jau iš esmės buvome taikomojo meno srityje. Kadangi taikomosios dailės gaminius charakterizuoja tai, kad juos naudoja atskiri individai, iš pirmo žvilgsnio galima susidaryti įspūdį, kad jie, tiesą sakant, iš karto jau priskirtini vien privačiai sferai. Tai galėtų būti teisinga kiekybine, bet ne kokybine prasme. *Valdžios,* pavyzdžiui, Vokietijos reicho, *ženklai* visuomet buvo visuomeniškai nepaprastai veiksmingi simboliai. Turėti juos ir saugoti, ar tai būtų Niurnberge ar Vienoje, visuomet buvo pirmojo rango politika. Panašiai galima pasakyti apie bažnytinius apdarus ir *liturginius reikmenis;* iš aukso ir sidabro iškalti brangūs liturginiai reikmenys ir *apdarai* buvo saugomi lobynuose ir buvo sudedamoji materialaus vyskupijos turto dalis. Ypatingu atveju, pavyzdžiui, per karus, jie kaip metalo rezervas galėjo būti įkeisti arba išlydyti. Ir miestų valdžios kaupdavo tokias vertybes, pavyzdžiui, municipalinį sidabrą. Prabangūs rėmai visuomet daiktą ar įvykį padarydavo respektabilų ir vertą visuomenės dėmesio. Relikvijos būdavo saugomos brangiuose relikvijoriuose, ostijos – blizgančiose monstrancijose ir eksponuojamos bei parodomos ypatingomis progomis. Ir prabangiai apiformintos bei apipavidalintos dėžės su garbinamų šventųjų relikvijomis šventąsias vietas galėjo padaryti patrauklesnes ir labiau lankomas.

Taikomosios dailės gaminiai buvo naudojami visuose iškilminguose renginiuose, taip pat ir palaikant tarpvalstybinius santykius. Puošnios taurės, puošnūs stalo įrankiai, puošnios lovos ir kėdės, pirmiausia – sostai, visuomet buvo svarbūs iškilmingomis progomis; ir valdovams, taip pat miestams ir valdovams keičiantis dovanomis, retai buvo per brangu tai, kas brangiausia. Galų gale namų apyvokos reikmenys ir indai, medžiagos ir visokiausi vertingi daiktai buvo naudojami pagerbiant ir apdovanojant nusipelniusius pavaldinius.

Kai XIX ir XX amžių reformų programos mielai apeliavo į viduramžių taikomosios dailės gaminių meninę kokybę, tai jos retai atsižvelgdavo į tai, kad jie daugiau buvo skirti ne kasdienybei, o elitinių visuomenės sluoksnių šventėms. Paprastų žmonių privati kasdienybės sfera iki pat Naujųjų amžių dar atrodo gana primityviai. Tik tada, kai pramonė ėmėsi ir kasdienių vartojimo reikmenų, ir masinės gamybos, kainos tapo įkandamos, plačiau naudojami geresnės kokybės namų apyvokos reikmenys. Tarptautinė konkurencija, pirmiausia *baldų* sektoriuje, vi-

sose kultūringose šalyse dar XIX amžiuje lėmė tai, kad buvo įkurtos taikomosios dailės mokyklos ir taikomosios dailės muziejai. Už tai, kad kasdieniams plačiųjų gyventojų sluoksnių vartojimo reikmenims buvo pritaikyti ir estetiniai kokybės masteliai, reikia padėkoti kai kurioms grupėms bei institucijoms, pvz., „Arts and Crafts“ sąjūdžiui, „Verkbundui“ ir „Bauhausui“. Po karo Vokietijos Federacinėje Respublikoje Ulmo aukštoji meninio konstravimo mokykla davė geroką ir sėkmingą kokybės postūmį šioje srityje. Šiandien *dizainas* yra labai svarbus visuose institucijų lygmenyse. Dizaineriai pateikia esmines preliminarias nuostatas privačiam žmonių gyvenimui struktūruoti; jų dėka visuomeninių normų kanonai pasiekia privačius namų ūkius. Patys butai daugiausia yra parodų vietos, kurios dažnai įrengiamos ne tiek pagal asmenines nuotaikos, kiek veikiau pagal parodomumo ir reprezentacijos kriterijus. Ar alternatyvūs judėjimai pajėgūs į suracionalintą, stilistiškai vieningos apdailos gyvenamąjį kambarį įnešti kokį nors asmeniško apsisprendimo nulemtą ir spontanišką potraukį, šiandien dar sunku pasakyti.

9. Specializacija ir pažinimas

Pabandžius pagal keletą kriterijų pažvelgti į meno istorijos objektų sritis, mums atsivėrė be galo turtingas ir įvairiapusis spektras, kurio čia netgi negalima buvo išsamiai pristatyti. Bet šito turėtų užtekti keletui nuorodų į pasirinkimo galimybes. Toliau pateikiamos itin rinktinės bibliografinės nuorodos leis suprasti, kad beveik apie kiekvieną mūsų paliestą ar apibrėžtą objektų sritį yra specialių tyrinėjimų, kurie galėtų turėti jau nuosavas bibliografijas. Studijuojant neįmanoma išsamiai susipažinti su visomis meno istorijos sritimis. Tačiau greičiausiai galima išlaikyti gyvą ir atvirą interesą vizualinio meno objektų įvairovei, įsisavinant požiūrius ir problemas, kurie leistų meno istorijos nagrinėjimą padaryti prasmingą. Tokios prasmingos problemos neturi sustoti ties atribojančiomis specialaus tyrinėjimo sienomis, nors kiekvienu atveju patartina bent vienoje srityje įgyti mokslinę kompetenciją. Tyrėjo kompetencija meno istorijoje dažnai suprantama taip, kad surandama ir tyrinėjama neskelbta medžiaga, nors ir visai nesvarbi ji būtų. Didelę pagarbą išreikšti šiai restriktyviai mokslinės relevancijos normai visai verta, tačiau to, kas nepaskelbta, medžioklė veikiausiai nusisektų tada, jeigu jos varomoji jėga būtų problemos iškėlimas, spėjimas arba tezė. Norint

įgyvendinti ir operacionalizuoti tokią problemą, būtina turėti žinių apie kai kurias technikas ir metodus, kurie materialiai ir istoriškai įtikrina nagrinėjamą objektą, t. y. leidžia jį pirma atpažinti kaip istorinį objektą. Tai yra prielaida sėkmingai nagrinėti iš skirtingų išeities taškų bei pažinimo interesų kylančius klausimus ir perspektyvas. Kituose skyriuose bus parodyti tokie įtikrinimo metodai ir klausimų kryptys, kuriais šiandien disponuoja ši mokslo sritis.

10. Literatūros nuorodos

Duomenys atitinka teksto skyrius. Kiekvienai aptariamai dalykinei sričiai, jei yra, nurodoma knyga, kurioje duodama bendra apžvalga; taip pat pateikiamos nuorodos į specialius tyrinėjimus, kurie metodiškai ar dalykiškai yra svarbūs atitinkamoms temoms.

1. Šiek tiek kitais požiūriais ir kita terminologija meno istorijos objektų sritį aptaria:

P. Frankl, Das System der Kunstwissenschaft, Brunn/Leipzig 1938.
K. G. Kaster, Kunstgeschichtliche Terminologie (Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Heft 6), Nürnberg 1978.

2. Ribas peržengiantys meno istorijos tyrinėjimai

H. Klotz, Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst, Luzern/Frankfurt a. M. 1977.
W. Hoffmann, Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste, in ders., Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, p. 166–179.
W. Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie (1839–1980), 3 Bde., München 1980–1983.
W. Ranke, Josef Albert – Hofphofograph der Bayerischen Könige, München 1977.
E. Panofsky, Style and Medium in the Moving Pictures, in *Transition* 26, 1937, p. 121–133 (vokiškai in *Filmkritik* 11, 1967, p. 343–355).
U. Geese/H. Kimpel (Hg.), Kunst im Rahmen der Werbung, Marburg 1982.
K. Clausberg, Zeppelin, München 1979.
J. Held (Hg.), Kunst und Alltagskultur, Köln 1981.
M. Warnke, Zur Situation der Couchecke, in Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit", hg. von J. Habermas, Frankfurt a. M. 1979, Bd. 2, p. 673–687.

3. Bendros atskirų šakų išsklaidos

D. Frey, Wesensbestimmung der Architektur, in ders., Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien 1946, p. 93–106.

Weltgeschichte der Architektur, Hg. P. L. Nervi, 14 Bde., Stuttgart 1975–1977.
N. Pevsner, Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1963.
Kindlers Malerei-Lexikon, 6 Bde., München/Zürich 1958 (kaip dtv-Taschenbuch in 15 Bden., München 1976).
H. und D. Janson, Malerei unserer Welt, Köln [2]1977.
W. Koschatzky, Die Kunst der Graphik, Salzburg 1972.
J. Meder, Die Handzeichnung, Wien [2]1923.
A History of Western Sculpture, Hg. J. Pope-Hennessy, 4 Bde., New York 1967–1970.
K. Badt, Wesen der Plastik, Köln 1963.
Geschichte des Kunstgewerbes aller Völker und Zeiten, Hg. H. Th. Bossert, 6 Bde., Berlin 1928–1935.
E. H. Gombrich, The Sense of Order, London 1979 (vokiškai: Ornament und Kunst, Stuttgart 1982).

4. Sakralinės ir pasaulietinės architektūros išsklaidos

A. Reinle, Zeichensprache der Architektur, Zürich/München 1976.
G. Dehio/G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 2 Text- und 7 Tafelbde., Stuttgart 1892–1901.
W. Braunfels, Abendländische Klösterbaukunst, Köln 1969.
E. Egli, Geschichte des Städtebaus, 3 Bde., Erlenbach/Zürich/Stuttgart 1959–1967.
W. Hotz, Kleine Geschichte der deutschen Burg, Darmstadt 1975.
M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1926.

Sakralinė ir pasaulietinė tapyba

J. Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde., München 1924.
M. Hasse, Der Flügel-Altar, Dresden 1941.
H. Hager, Die Anfänge des italienischen Tafelbildes (Römische Forschungen, Bd. 17), München 1962.
P. Philippot, Die Wandmalerei, Wien/München 1972.
E. W. Anthony, A history of mosaics (1935), Reprint New York 1968.
Corpus Vitrearum Medii Aevi, nuo 1956 10 Bde. (suplanuota apie 90 tomų).
H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951.
A. Boeckler, Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit, Berlin/Leipzig 1930.
H. Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstwissenschaft,* Bd. 3, 1939, p. 227–356.
To paties, Das Nachleben des antiken Bildnisses, Freiburg/Basel/Wien 1970.
Ch. Sterling, La nature morte de l'antiquité à nos jours, Paris [2]1959.
K. Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959.

Sakralinė ir pasaulietinė skulptūra

M. Baxandall, The Limewood Sculptors of Renaissance Germany, New Haven/ London [2]1981 (vokiškai: Stuttgart 1984).

D. L. Ehresmann, Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece, in *Art Bulletin* 64, 1982, p. 359–369.

Sakralinė ir pasaulietinė taikomoji dailė

J. Braun, Das christliche Altargerät in seinem Sinn und in seiner Entwicklung, München 1932.

To paties, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, 1907.

A. Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Berlin [3]1930.

H. Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels, 3 Bde., München 1968–1973.

E. Thiel, Geschichte des Kostüms, Berlin 1973.

5. Viešosios ir privačios architektūros aspektai

M. Warnke, Bau und Überbau. Mittelalterliche Architektursoziologie nach den Schriftquellen, Frankfurt a. M. 1984.

F. Möbius/H. Sciurie, Symbolwerte mittelalterlicher Kunst, Leipzig 1984.

W. Braunfels, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin [3]1966.

O. Gönnerwein, Die Anfänge kommunalen Baurechts, in Kunst und Recht. Festgabe für Hans Fehr, Karlsruhe 1948, p. 72–134.

J. Paul, Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien, Freiburg i. Br. 1963.

St. von Moos, Turm und Bollwerk, Zürich/Freiburg i. Br. 1974.

N. Pevsner, A History of Building Types, London [2]1979.

E. Meier-Oberist, Kulturgeschichte des Wohnens im abendländischen Raum, Hamburg 1956.

6. Viešosios ir privačiosios tapybos aspektai

H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

R. Suckale, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in *Städel Jahrbuch* N. F. 6, 1977, p. 177–208.

E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, 2 Bde., New York/London [2]1971.

A. Perrig, Formen der politischen Propaganda der Kommune von Siena in der ersten Trecento-Hälfte, in Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, Hg. K. Clausberg/D. Kimpel/H.-J. Kunst/R. Suckale, Giessen 1981, p. 213–236.

H. Göbel, Die Wandteppiche der europäischen Manufakturen, 6 Bde., Leipzig 1923–1934.

H. M. von Erffa, Ehrenpforte, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 1444–1501.

Ch. Klemm, Fassadenmalerei, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* Bd. 7, München 1981, Sp. 690–742.

J. Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance, Washington 1966.

E. H. Gombrich, Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape, in ders., Norm and Form, London/New York [3]1978, p. 107–121.

Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog des Herzog-Anton-Ulrich-Museums, Braunschweig 1978.

A. H. Mayor, Prints and People. A Social History of Printed Pictures, Princeton 1971.

7. Viešosios ir privačios skulptūros aspektai

W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, Strassburg 1894.

W. Sauerländer, Omnes perversi sic sunt in tartara mersi. Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtstympanon von Sainte-Foy in Conques, in *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1979, p. 33–47.

W. Paatz, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur, Heidelberg 1956.

E. Panofsky, Tomb Sculpture. Its changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini, New York 1964 (vokiškai: Köln 1964).

H. Wischermann, Grabmal, Grabdenkmal, Memoria im Mittelalter (Berichte und Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 5), Freiburg i. Br. 1980.

H. Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes in Cinquecento, in *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 3 F. 7, 1956, p. 138–168.

Th. Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in *Historische Zeitschrift*, 206, 1968, p. 529–585.

A. Heubach, Monumentalbrunnen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz aus dem 13–18. Jahrhundert, Leipzig 1902–1903.

Ex aere solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin 1983.

8. Viešosios ir privačios taikomosios dailės aspektai

P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik (Schriften der Monumenta Germaniae Historica, Bd. 13), 3 Bde., Stuttgart 1954–1956.

Münzen in Brauch und Aberglauben, Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg 1982.

L. Grodecki, Ivoires françaises, Paris 1947.

G. Selle, Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute, Köln 1978.

2 DALIS

Objekto įtikrinimas

Willibaldas Sauerländeris

Objekto įtikrinimas apskritai

Pirmoje šios knygos dalyje buvo apibrėžti meno istorijos mokslo nagrinėjamų objektų tipai ir klasės. Antroje dalyje atsisuksime į šių objektų *įtikrinimą**.

Šiame kontekste pirmiausia reikia paaiškinti žodį „įtikrinimas“. Žinoma, turima galvoje ne meno objektų apsaugojimas signalizacijos ir konservacinėmis profilaktinėmis priemonėmis muziejuje arba rūpinimasis griūvančiu meniškai vertingu statiniu ar jo atstatymu. Labiau prašosi palyginimas su kriminalistika, kuri suseka pėdsakus, patikrina objektus ir įvykių eigą laike, kad galėtų rekonstruoti miglotą veiksmų ryšį. Ir meno istorikas tam tikra prasme yra pėdsekys.

---

* Vokiškai tai būtų žodis *Sicherung*. Jo reikšmės – laidavimas, garantija, užtikrinimas, išsaugojimas, apsauga, saugiklis. Dalį jų, kaip matome, W. Sauerländeris pateikia, pagrįsdamas savo termino pasirinkimą. Lietuvių kalboje prapuola viena pagrindinių aliuzijų – į kriminalistiką („Spuren sichern“). Ir tik kontekstas atskleidžia knygos autorių intencijas, siejamas su šiuo terminu.

Ieškodama, koks žodis galėtų geriausiai jas atskleisti, po ilgų svarstymų pasirinkau „įtikrinimo“ terminą. Manau, kad jis daug kam gali pasirodyti keistas ar net nepriimtinas, todėl norėčiau trumpai išdėstyti pasirinkimo motyvus. Variantai, kurie lyg ir piršosi, bet kuriuos galų gale atmečiau, buvo tokie: pirmiausia „identifikacija“ („Identifizierung“), bet patys autoriai šio tarptautinio žodžio nesirenka. Neutralūs „nustatymas“ ar „įvertinimas“ iškraipytų autorių idėjas, nes visoje knygoje akcentuojamas būtent „Sicherung“ kaip specifinis terminas, o ne įprasti aptakūs „Feststellung“, „Bewertung“ ir pan. Netinkamas ir „atribucijos“ terminas, kuris čia, rodos, irgi prašytųsi, bet kuris knygoje taip pat nevartojamas. Individualumo įtikrinimo aptarimas rodo, kad knygos autoriai aiškiai skiria atribuciją ir įtikrinimą: „Tad individualumą moksliškai įtikrinti galima tik tada, jei yra susitarta, ką tam tikrame istoriniame kontekste ir specifinėje objektų kategorijoje turi pasakyti atribucija“ (p. 143).

Mano siūlomas terminas yra (ne visai tiesiogiai) perkeltas iš filosofinės srities. Sukurtas St. Šalkauskio, filosofinėje vartosenoje jis daugiau ar mažiau gyvas. Manau, kad jis galėtų būti tinkamas ir čia, nes pagrindinė mintis yra ta, kad „įtikrinimas yra objekto istorinio identiteto rekonstrukcija mokslo priemonėmis“ (p. 47), t. y. kad mokslinis pažinimas mums leidžia būti tikriems („įsitikrinti“ – pasiremiant tuo pačiu St. Šalkauskiu), t. y. neabejoti, bet ne tikėjimo, o pažinimo prasme, dėl vienos ar kitos dalykų padėties. – *Vert. past.*

Taigi čia kalbama apie mokslinį praėjusio laiko daiktų įtikrinimą; ir nors juos tyrinėtojas randa būtent fiziškai daugiau ar mažiau sveikus, bet jie iš pradžių dažnai iškyla kaip belaikiai, bevardžiai ir nesusiję su kuria nors vieta. Dauguma praėjusio laiko meno faktų per visą istoriją, kintant tikėjimo formoms ir valdžios santykiams, papročiams ir madoms, prarado savo pirminę funkciją, taip pat ir savo vietą. Mes dažnai nežinome, kam jie buvo skirti, kada jie yra atsiradę, kas ir kam juos yra sukūręs. Neretai jie yra daug kartų pakeitę savininką, atsidūrę visai svetimoje vietoje, todėl pirmiausia reikia nustatyti jų datą bei vietą. Per meno istorijos užsiėmimus universitete, per meno istorijos egzaminą studentas nuolat susiduria su jam nežinomais meno faktais ir yra prašomas pateikti datą, nustatyti vietą, galbūt net dailinininko vardą. Ne kitokia yra kasdieninė muziejų darbo, prekybos meno kūriniais praktika, kiekvieno rinkinio inventorizacija. Taigi mūsų kontekste objekto įtikrinimas yra iš pradžių išsamiau neapibrėžto praėjusių laikų meno kūrinio istorinio identiteto rekonstrukcija mokslo priemonėmis.

Tačiau problema yra dar platesnė ir radikalesnė. Meno istorikas turi įtikrinti savo objekto duomenis dažnai sudėtingu tyrinėjimu taip pat, kaip filologas turi būti susirūpinęs teisingu, nesugadintu tekstu arba kaip istorikas tikrina archyvuose iškeltų į šviesą šaltinių autentiškumą. Reikia nustatyti ne tik amžių, vietą ir, galimas daiktas, dailininko vardą, bet pirmučiausia reikia atskirti tai, kas netikra, nuo to, kas tikra, tai, kas iškraipyta, nuo originalo. Tik tada, kai aš istorinius meno kūrinio duomenis esu įtikrinęs kaip visiškai arba iš dalies autentiškus, galiu toliau aiškinti šį meno kūrinį. Bet kokiam aiškinimui, kuris nėra paremtas sąžiningu duomenų įtikrinimu, gresia pavojus klastotę, padirbinį paversti nepagrįstų arba fantastinių hipotezių išeities tašku. Kai Šlėzvigo katedroje prieš pusę šimtmečio buvo surastos viduramžiškos freskos, kuriose buvo pavaizduoti ką tik po Amerikos atradimo į Europą įvežti kalakutai, tai pernelyg uolūs vietiniai tyrinėtojai manė pagaliau savo rankose turį nenuginčijamą seno teiginio įrodymą, kad ne Kristupas Kolumbas, o vikingai atrado Naująjį pasaulį. Kaipgi kitaip XIII amžiaus dailininkai Šlėzvige būtų žinoję, kaip atrodo egzotiškasis kalakutas? Deja, vėliau paaiškėjo, kad minėtosios Šlėzvigo freskų dalys buvo modernios klastotės, ir visos gražios svajonės apie šiaurės vikingų kelionę į Ameriką liko pakibusios ore[1]. Šis įdomus pavyzdys galėtų parodyti, kaip svarbu neskubėti iš meno kūrinio šiandieninės išvaizdos daryti išvadas ir jas

interpretuoti, neįsitikinus, ar kūrinys originalus, ar duomenys tikri. Tai, kad esama tiesioginio senųjų meno kūrinių akivaizdumo, yra neteisinga fenomenologinė išvada. Visų rimtų tyrinėjimų praktika rodo, kad šį akivaizdumą visada reikia pirma įtikrinti, patikrinti ir rekonstruoti, vadovaujantis moksliniais metodais.

Objekto įtikrinimas ir šiandien sudaro didžiausią dalį praktinio meno istoriko darbo muziejuje, paminklosaugoje, inventorizuojant meno kūrinius, konsultuojant meno kūrinių kolekcionierius ir prekiautojus meno kūriniais. Muziejų katalogai ir paminklų inventoriniai aprašai yra ne kas kita, kaip tabeliniai objektų įtikrinimo aprašai. Būtent todėl jie yra tikri žinynai, be kurių meno istorikai negali apsieiti. Daugumoje didesnių muziejų yra oficialiai nustatytos lankymo dienos, kada privatūs savininkai parodo meno dirbinius, norėdami, kad juos įvertintų ir eventualiai apibūdintų moksliniai valstybinių muziejų darbuotojai. Savo sugebėjimu įtikrinti meninius dirbinius, apibūdinti istorinius meno kūrinius meno istorikas patvirtina esąs ekspertas. Yra atskirų meno dirbinių sričių – baldų, porceliano, piešinių ar tam tikros mokyklos paveikslų – ekspertų, žinovų, kurie tiek pat ieškomi ir žinomi kaip ir garsūs gydytojai. Meno istorija, rūpindamasi savo objektų nustatymu ir įtikrinimu, veikia kaip empirinis kultūros mokslas. Čia jai reikia ne tiek metodų, kiek eksperimentinio patyrimo. Objekto įtikrinimas meno istorijos mokslą verčia bendradarbiauti su daugeliu kitų antikvarinių ir tiksliųjų disciplinų, kurių spektras plyti nuo heraldikos iki medžiagotyros.

Seni meno kūriniai yra istoriniai liudytojai, dalyvaujantys tiek materialioje, tiek dvasinėje kultūroje. Jie duoda žinią, bet kartu skiriasi nuo grynųjų tekstų, nes jų kalba tebėra susijusi su medžiaga. Kiekvienas meno kūrinys – altorius ar baldas, graviūra ar švytuoklinis laikrodis – visada yra rankomis padarytas, materialus objektas. Meno istorijos eigą techniniai išradimai paveikė ne mažiau kaip dvasiniai bei socialiniai pokyčiai. Šios išvados visai aiškiai atsispindi priešistorės ir senovės istorijos žinomuose akmens, bronzos ir geležies amžių pavadinimuose. Tad meno išmanymas implikuoja medžiagų, gamybos metodų, amatininkiškų įpročių išmanymą. Meno istorija taip pat yra ankstesnių meninių gamybos būdų istorija. Todėl kiekvieno istorinio meno objekto įtikrinimo pagrindas pirmiausia yra nepriekaištingas materialių, fizinių duomenų aprašymas.

Pradėdamas įtikrinti objektą, meno istorikas turi, pvz., atlikti tariamai tokį paprastą dalyką – nustatyti meno kūrinio matmenis. Žinoma, yra didelis skirtumas, ar, pvz., skulptūra yra mažytė statulėlė, ar daug didesnis už įprastą žmogaus ūgį viešasis paminklas. Viduramžiško reljefo, pagaminto iš dramblio kaulo, dydis galbūt man leistų spręsti, ant kokio rankraščio aptaiso jis iš pradžių galėjęs būti. Vėlyvosios gotikos medžio skulptūros kilmę iš tam tikro drožybinio altoriaus gali patvirtinti arba paneigti jos matmenys. Iš kokio nors paveikslo matmenų aš galbūt galiu nustatyti, ar jis identiškas atvaizdui, kuris minimas kokiame nors sename inventoriniame apraše. O jame matmenys bus pažymėti vienetais, kurie, įvedus metrą, daugiau nebenaudojami. Tada meno istorikas turi ieškoti kelių, kaip tuos senuosius matavimo vienetus perskaičiuoti į metrus, o tai kai kuriais atvejais dėl ankstesnių kiekvienoje vietoje skirtingų matų gali būti nebeįmanoma[2]. Tuo tarpu daugelio valstybės nuosavybėje esančių paveikslų, piešinių, skulptūrų matmenys užrašyti publikuotuose kataloguose ar bent inventoriniuose aprašuose. Juos ten galima surasti, tačiau, aišku, jų nereikia priimti nepatikrinus. Žinoma, gerokai painiau nustatyti istorinių paminklų tikslius matmenis, bet būtent tai yra ypač svarbu. Išmatuoti čia galima tik naudojantis techniniais instrumentais, o rezultatai parodomi pieštiniais vaizdais, pvz., planais, brėžiniais, pjūviais. Seną architektūros paminklą galima aptarinėti ir moksliškai įvertinti tik žinant jo matmenis. Todėl vėliau bus išsamiai kalbama apie būtinus matavimo metodus.

Be to, įtikrinant objektą svarbu nustatyti, iš kokios jis *medžiagos* padarytas. Labai svarbu, ar skulptūra yra iš marmuro, ar iš kalkakmenio, iš bronzos ar švino, ąžuolo ar kedrinės pušies medienos. Iš to sprendžiama apie kilmę. Jeigu apsiribosime vien medžiu, drožinys iš ąžuolo greičiausiai bus kilęs iš Šiaurės Vokietijos arba Olandijos, figūra iš kedrinės pušies medienos beveik neabejotinai bus kilusi iš Alpių srities[3]. Apie tam tikras kalkakmenio rūšis žinovas gali netgi plika akimi pažvelgęs gana tvirtai pasakyti, kad jų vieta – Šiaurės Prancūzija arba Luaros slėnis. Įtikrinant akmenines skulptūras, kartais į pagalbą kviečiami geologai. Puiki XV amžiaus pradžios Pieta Miuncheno muziejuje buvo laikoma Zalcburge atliktu darbu, kol prieš kelerius metus, atlikus geologinę analizę, paaiškėjo, kad ji ištašyta iš netoli Prahos esančių karjerų akmens. Nuo to laiko manoma, kad tai Bohemijos meistrų darbas. Tad medžiagotyra padeda nustatyti objekto vietą. Tačiau ji taip pat gali pri-

sidėti *įtikrinant amžių*. Iki XIX amžiaus nebuvo tam tikrų sintetinių medžiagų, todėl šitaip nubrėžiama ir laiko riba, kai jos gali pasirodyti meno kūriniuose. Kai kuriais atvejais, tyrinėjant medžio skulptūras, į pagalbą galima pasitelkti dendrochronologiją, taigi tą gamtamokslinį metodą, kuris iš medžio rievių gali nustatyti laiką, kada buvo nukirstas senas medis[4]. Meno istorikai, pvz., išdrožtą krucifiksą Kelno katedroje, vadinamąjį „Gero kryžių", siejo su istorine žinia iš dešimtojo amžiaus. Bet šis rašytinio šaltinio ir išlikusio objekto susiejimas nebuvo absoliučiai patikimas. Tuomet dendrochronologai (žr. toliau, p. 126) galėjo konstatuoti, kad šis kryžius yra padarytas iš medžio, nukirsto apie 980 metus Eifelyje[5]. Tad gamtamokslinė medžiagotyra pateikė papildomą, patikimesnį pagrindą garsaus meno kūrinio amžiui nustatyti. Tiksli atsiradimo data buvo įtikrinta pamažu sujungus stiliaus kritikos, rašytinių ir vietos šaltinių bei gamtamokslinės analizės kriterijus. Kartu dendrochronologinis įrodymas, kad vėlyvosios gotikos stiliaus šventųjų figūros, išdrožtos iš medžio, kuris nukirstas tik XIX amžiuje, be abejo, neginčijamai liudija, kad čia kalbama apie klastotę arba istorinį atkūrinį, o ne apie viduramžišką originalą.

Galų gale materialusis objekto įtikrinimas – tai pirmiausia amatininkiškos ar meninės *technikos* nustatymas. Įtikrinant vietą ir amžių, vienodai svarbu atskirti, ar, pavyzdžiui, auksakalystės dirbinyje aš susiduriu su skaidriuoju emaliu, su duobeliniu emaliu ar vadinamąja emalio tapyba[6]. Brangų stiklo dirbinį, nelygu aplinkybės, aš galėsiu įtikrinti kaip istorinį objektą tik pagal šlifavimo būdą. Nors dirbinio forma gali atrodyti senovinė, šlifavimo technika išduos jį esant vėlyvą imitaciją[7]. Piešinį aš galėsiu įvertinti tik tada, jeigu išsiaiškinsiu, ar jis nupieštas sidabro pieštuku, plunksna, anglimi ar kreida, sangvinu arba derinant šias technikas[8]. Iš to galima daryti išvadą apie objekto *amžių* ir *vietą*. Spausdintinė grafika turi būti apibrėžta atsižvelgiant į tai, ar kalbama apie vario raižinį, ar apie sausąją adatą, ofortą, plieno ar medžio graviūrą – jeigu paminėsime tik keletą iš daugelio galimų technikų[9]. O šis apibūdinimas vėlgi nustato laiko ribas amžiui įtikrinti. Pažiūrėjęs į akmens skulptūros paviršių, patyręs žinovas gali nustatyti, su kokiais įrankiais ji buvo kuriama. Jeigu jis atras tam tikrų mechaninių instrumentų pėdsakus, tai žinos, kad skulptūra greičiausiai nėra atsiradusi iki antrosios XIX amžiaus pusės, nors ji simuliuotų stilistiškai senesnes formas. Tad mokslinis meninės technikos įvertinimas yra ne tik amžiaus įtikri-

nimo instrumentas, bet ir autentiškumo patikrinimas. Tačiau būtų klaida manyti, kad mokėjimas nustatyti meninę techniką pasitarnauja tik amžiaus, vietos ir autentiškumo įtikrinimui. Bet kuriuo atveju materialusis duomenų įtikrinimas turi nustatyti panaudotas technikas, amatininkiškus būdus. Meno kūrinį pažįstu tik tuomet, jo stilių, jo vaizdinę formą suprantu tik tuomet, kai prieš tai esu ištyręs, kokiais instrumentais jis buvo sukurtas ir kokia buvo techninė darbo eiga.

Materialiai įtikrinant objektą, ypač svarbu ištirti ir *išsilaikymo būklę*. Čia jau kalbama nebe apie autentiškumą ar falsifikaciją, o apie pėdsakus, kuriuos laikas paliko sename meno kūrinyje. Ši problema iškyla ir kituose istoriniuose moksluose. Ir literatūros istorikas gali interpretuoti tik tada, jeigu žino, kad jo tekstas yra įtikrintas kritinės redakcijos ir išvalytas nuo vėlesniųjų papildymų ir pakeitimų. Istoriniai meno kūriniai, kurie juk visada yra pažeidžiami materialūs objektai, tik nepaprastai retais atvejais mus pasiekia savo pirminiu pavidalu. Per tą laiką, kol buvo naudojami, jie nuolat buvo renovuojami, taisinėjami, naujai nudažomi, panašiai kaip mes šiandien remontuojame automobilį. Meno kūriniai, kurie patenka į prekybą, ir šiandien dar naujai nupoliruojami, kad kuo prašmatniau atrodytų ant prekystalio ar siūlomi aukcione. Bet šis meno objektų sendinimas ir keitimas eina gerokai toliau. Jis prasideda nuo to, kad dauguma senųjų paveikslų yra patamsėję, juos dengia nešvarus lako sluoksnis, kai kuriose vietose jie yra įdubę ir nelygūs. Dažnai jie būna arba sumažinti, arba padidinti. Juos galėjo visai ar iš dalies uždažyti ir pats kūrėjas, ar vėliau vieno ar keleto kitų žmonių rankos. Prieš analizuojant, tarkime, spalvas, ar apskritai prieš pradedant interpretuoti, visus šiuos klausimus reikia išaiškinti. Svarstymai, ar paveikslas, pvz., Huberto ar Jano van Eyckų „Moterys prie kapo" Roterdamo muziejuje, galėtų būti fragmentas, pasibaigė, kai buvo nustatyta, kad visi paveikslo pakraščiai buvo seni[10]. Prielaida, kad Rubenso vadinamąjį *Mažąjį Paskutinįjį teismą* Miuncheno pinakotekoje buvo papildžiusi vėlesnė ranka, galėjo būti paneigta, išanalizavus techninius tapybos duomenis[11]. Skulptūros yra ne tik dažnai išlikusios kaip fragmentai ir torsai, bet atskiros figūrinės skulptūros pusės yra ne vieną kartą atnaujintos, pailgintos. Viduramžių krucifiksai, kaip ir baroko skulptūros su plačiais gestais, pateikia tam gausybę pavyzdžių. Norint nustatyti tokius dažnai ilgai neatpažintus priedėlius, reikia tiksliai ištyrinėti prijungimo vietas, medžiagas, paviršiaus apdorojimo skirtumus. Kartais to-

kio patikrinimo rezultatus dar reikia palyginti su senesniais rašytiniais ar vaizdiniais liudijimais, kuriuose užfiksuota, aprašyta ar atvaizduota ankstesnė, nebūtinai pirminė būklė. Be to, istoriškai įvertinant skulptūras, reikia ištirti spalvinius variantus, patinavimą ar paauksavimą[12]. Tik nedaugelis senųjų skulptūrų yra iki mūsų išlikusios originalios. Daug skulptūrų vėlesniais laikais buvo nušarmintos arba dažnai daug kartų naujai apkraštuotos. Brangūs senieji baldai vėlesniais laikais galėjo būti remontuoti, papildyti, o kai kada apskritai naujai pagaminti naudojant senas dalis. Senieji auksakalių darbai dažnai yra perkalti, naujai paauksuoti. Visais šiais atvejais nustatyti išsilaikymo būklę yra ypač sunku, tam reikia didelės patirties. Senieji pastatai per ilgus amžius gali būti daug kartų keisti, restauruoti, papildyti, perstatyti ar atnaujinti. Vien materialiems duomenims įtikrinti čia reikia didelio tiriamojo darbo, apimančio ne tik paties paminklo stebėjimą, bet ir ilgą darbą archyvuose ir kruopštų visos senesniosios vaizdinės medžiagos peržiūrėjimą. Bet mes kartojame: kaip istorikas negali dirbti be patikimų dokumentų, o filologas be tikrojo teksto, taip ir meno istorikas prieš interpretuodamas pirmiausia turi materialiai įtikrinti savo objektą.

Iš čia išplaukia ypatingi ir sunkiai įveikiami sunkumai, tiek šitai knygai, tiek ir kiekvienam pamokymui. Materialios būklės įtikrinimo instrumentus ir metodus galima aprašyti bei perteikti tik labai netobulai. O kadangi universitetinis mokymas iš esmės pagrįstas tik žodžiu, yra neeksperimentinis ir nutolęs nuo praktikos, tai minėtus dalykus tegalima tik teoriškai apibūdinti. Mokant valdyti šiuos instrumentus bei metodus, tenka naudotis muziejinio darbo ir paminklosaugos, kolekcionavimo ir prekybos meno kūriniais, taip pat ir privačios, dažnai net užmokslinės mėgėjiškos veiklos praktika. Čia reikalingų žinių negalima išmokti greitai arba *curricular* (prabėgomis). Jos remiasi daugkartiniu, daug metų trunkančiu praktinio patyrimo, lietimo, čiupinėjimo, įdėmaus stebėjimo kartojimu. Esama žymių meno istorikų, kurie, norėdami tapti senų baldų žinovais, išmoko staliaus amato arba, stengdamiesi išmanyti apie XVI–XVIII a. laikrodžius, specialiai mokėsi laikrodininko darbo. Tai galėtų būti kraštutiniai atvejai. Tačiau kiekvienas meno istorikas turėtų kokioje nors srityje – ar tai būtų piešiniai, tekstilė, medžio skulptūra ar ketaus liejiniai – išmokti būti ekspertu, kad tokiu būdu įgytų esminio materialaus empirinio pagrindo nuojautą, kuri yra būtina visam meno istorijos objekto įtikrinimui. Moksliškai organizuotai meno

istorijai kelia pavojų jos nutolimas nuo objekto. Literatūrologai savo tekstus turi rankoje, o meno istorijos mokymas universitetuose remiasi reprodukcijomis, kurios visiškai neatspindi materialios objektų pusės. Tuo svarbiau yra jau besimokant nepamiršti šių pavojų ir vienpusiškumo. Panieka erudicijai ar jos menkinimas, kurie kartais būdingi akademine veikla užsiimantiems meno istorikams, yra neprotinga.

Meno istorijos objektų įtikrinimas yra glaudžiai susijęs su apeliacija į *rašytinę tradiciją*. Nuo seno meno kūriniai minimi įvairiausio pobūdžio tekstuose. Jie yra įtraukti į menininkų gyvenimo aprašymus, kurie nuo Renesanso laikų buvo sudarinėjami pirmiausia Italijoje, o netrukus ir Šiaurės Europos šalyse[13]. Jie minimi valdovų ir kolekcionierių turto aprašuose, sutartyse bei sąskaitose[14]. Jie aprašyti ir išliaupsinti geografinėje ir kelionių literatūroje, kuri, prasidėjusi viduramžiškomis mirabilijomis, driekiasi per XVI–XVIII amžiaus gidus iki pranešimų apie menines keliones Naujaisiais laikais[15]. Apie bažnytinius meno kūrinius gali suteikti žinių turto aprašymai, pamaldų tvarkaraščiai, pranešimai apie šventųjų vietų lankymą ir kiti šaltiniai[16]. Tad įtikrinant objektą būtina remtis šaltinių įvertinimu ir archyvų medžiaga. Žinoma, kai kuriais atvejais negalima vienprasmiškai išspręsti klausimo, ar meno objektas, minimas tekste, yra tapatus išlikusiam kūriniui. Tačiau be rašytinio palikimo meno istorijos objekto įtikrinimas prarastų vieną iš nedaugelio savo tvirtų pagrindų. Iš tekstų, gyvenimo aprašymų, inventorinių aprašų ir sąskaitų meno istorikas gauna žinių, kurios bent jau vieną perduotų meno kūrinių dalį įtikrina kaip autentiškus menininko darbus, leidžia suprasti jų pirminę skirties vietą ir kartais jų pradinę funkciją, netgi galbūt duoda žinią apie jų atsiradimo datą. Nutrūkusių saitų tarp atsitiktinai išlikusių paminklų ir dažniausiai šiek tiek daugiau perduotų šaltinių sumezgimas yra tiek meno istorijos objekto įtikrinimo, tiek ir istorinių meno procesų tam tikroje istorinėje laiko erdvėje esminė dalis. Be abejo, meno kūriniai patys yra objektai ir pirminiai dokumentai, kuriuos nagrinėja mūsų mokslas. Vis dėlto meno istorijai, kaip ir visuotinei istorijai, reikia ir šaltinių bei archyvų.

Iliustruotų rankraščių datai nustatyti lemiamos reikšmės gali turėti ir rašysena. Tad svarbiu pagalbiniu meno istoriko mokslu tampa *paleografija*, kuri, beje, gali padėti greičiau įtikrinti ir vietą[17]. O rašysenos raida meno istorikui apskritai yra įdomi. Jis nuolat susiduria su užrašais ant pastatų, antkapinių paminklų ir epitafijų, ant triumfo arkų, al-

torių, skrynių ir relikvijorių. Juos reikia iššifruoti, suprasti jų kalbą, įminti santrumpas; reikėtų taip pat pajėgti datuoti ir raidžių formas. Tai svarbiausias atramos taškas įtikrinant daugelio, pirmiausia viduramžiškų, objektų amžių ir vietą. Tad *epigrafika* yra kitas pagalbinis mokslas, be kurio meno istorikas negali išsiversti[18]. Nuo XIII amžiaus iki pat Prancūzijos revoliucijos ant pastatų, paveikslų, antkapių, portretų labai dažnai pasitaiko herbų. Nustačius jų tapatumą, galima identifikuoti tai, kas atvaizduota, – savininkus, užsakovus. Tam tikro herbo pasirodant dažnai galima laukti tik po tiksliai datuoto įvykio – ar tai būtų feodalinis krašto apgyvendinimas, ar tai būtų santuoka, – ir taip atsiranda chronologiniai fiksacijos taškai. Herbai yra efektyvi pagalba įtikrinant vietą bei amžių, todėl meno istorikas neišsiverčia be *heraldikos*[19]. Galų gale viduramžių meno istorija turi nagrinėti ir *sfragistikos, antspaudų mokslo,* rezultatus. Ji pateikia vaizdinę medžiagą, kuri dokumentų dėka yra datuota palyginti tiksliai, bent jau tiksliau negu dauguma kitų daugiau ar mažiau to paties laiko paminklų[20]. Galų gale daugelis meno kūrinių, pirmiausia tapybos ir skulptūros kūriniai, visuomet atspindi išorinį pasaulį, iš kurio jie yra kilę. Todėl atvaizduoti kostiumai ir ginklai, baldai ir kasdienio naudojimo daiktai, pavaizduotos vietovės gali pasitarnauti įtikrinant vietą ir amžių[21]. Čia meno istorija yra įtraukta į visuotinę kultūros istoriją ir į materialinę etnografiją, nuo kurios ją ir šiaip skiria tik neaiškios ribos. Meno istorija tiekia šioms gretimoms disciplinoms vaizdinę medžiagą, o iš jų savo ruožtu ji gauna nuorodų savo objektų laikui ir vietai įtikrinti.

Pabandykime apibendrinti: *medžiagotyra, šaltinių* ir *realijų tyrinėjimas* yra esminė meno istorijos objektų įtikrinimo empirinė bazė. Šiuo materialiu ir antikvariniu pagrindu remiasi tikroji *meninė erudicija,* taip pat ir kiekviena *stiliaus kritika*. Jos ištobulina priemones, padedančias skirti formas ir faktūras, kritinį jautrumą, padedantį pažinti ir skirti meninio rankraščio ypatumus bei pasikeitimus. Kiek meno istorija save supranta kaip savarankišką disciplіną, stiliaus kritika ir erudicija visuomet tars paskutinį žodį, kai kalbama apie objekto amžių, vietą ar meninę individualybę. Tačiau rimta erudicija turi remtis medžiagotyros, šaltinių ir realijų tyrinėjimų duomenimis ir daugeliu atvejų netgi dėkingai priimti juos kaip galutinius. Pasitaikys išimčių, kai žinovas suabejos kokio nors šaltinio teiginio inercijos jėga, suabejos materialių duomenų reikšme, prieštaraus realijų tyrimui. Net ir esant labai specializuotiems

techniniams metodams, padedantiems nustatyti medieną ir dažymo priemones, metalo lydinius, paveikslų būklę, visgi erudicija tebevaidina svarbiausią vaidmenį, istoriškai įtikrinant meno objektą. Esama pavyzdžių, kai įžymus ekspertas kartais nuneigia ir laboratorinę analizę. Žinovai savo nuomonę apie objekto amžių, atsiradimo vietą, galimą autorystę išsako remdamiesi ilgu lyginamuoju patyrimu. Jų sprendimai yra ne tikslios konstatacijos kaip gamtos moksluose, bet kritiniai spėjimai, kurie gali būti daugiau ar mažiau gerai pagrįsti. Šie sprendimai nuolat persvarstomi ir gerinami – erudicijos mokslai niekad nesibaigia. Universitete erudicijos studijuoti negalima, galbūt galima būti supažindintam su jos pradmenimis. Taip pat žinojimas tik ribotai verbalizuojamas. Fotografijos, diapozityvai, iliustracijos, be abejo, yra ir žinovo pagalbinės priemonės. Tačiau jo sprendimas tebėra priklausomas nuo santykio su originaliais objektais. Erudicija nėra vien tik atsiminimas. Ji juo labiau nėra įsijautimo rezultatas, bet daugelyje vietų išmokto ir išlavinto diagnostinio suvokimo dalykas[22]. Mes grįšime prie to, kai išsamiau aptarinėsime *amžiaus, vietos* ir *individualumo* įtikrinimą.

Taigi, jeigu mes objekto įtikrinimą apibrėžiame kaip esminę meno istorijos veiklos bazę ir linkime sau, kad meno istorija ten įsitvirtintų, tai kartu turime realistiškai atsižvelgti į tai, kad objekto įtikrinimo metodai ne tik sunkiai integruojami į universitetines studijas, bet jie iš dalies išsirutuliojo į atskiras mokslo šakas, kurių prielaida yra ypatingos studijos, specialūs sąsajūs mokslai – dažniausiai tolimi dvasios mokslams – ir specializuota profesinė veikla. Vėliau du kolegos, kurie yra idealus atvejis, nes dirba ir kaip meno istorikai, *ir* kaip objekto įtikrinimo specialistai, supažindins mus su savo mokslo sritimis. Jie praplės ir pagilins mūsų bendrus pasvarstymus ir kartais apčiuops tolesnes išsklaidas amžiaus ir individualumo įtikrinimo tema.

Literatūros nuorodos ir bibliografija

[1] Apie tai žr., pvz., A. Stange, Der Schleswiger Dom und seine Wandmalereiein, Berlin 1940, bes. p. 87, Anm. 91.

[2] Iš gausybės šiai problemai skirtos literatūros cituoju tik K. Rumler, Übersicht der Masse, Gewichte und Währungen, Wien 1849; A. E. Berriman, Historical Metrology, London/New York 1953; H.-J. von Alberti, Mass und Gewicht, Berlin 1957.

[3] Apie tai žr. H. Wilm, Die gotische Holzfigur, Leipzig 1923, p. 38 ir toliau.

[4] Su tuo supažindina E. Hollstein, Mitteleuropäische Eichenchronologie (Trierer Grabungen u. Forschungen, 11), Mainz 1980.

[5] S. Ch. Schulze-Senger/B. Matthäi/ E. Hollstein/R. Lauer, Das Gerokreuz im Kölner Dom. Ergebnisse der restauratorischen und dendrochronologischen Untersuchungen im Jahre 1976; in *Kölner Domblatt* 41, 1976, p. 9 ir toliau.

[6] Apie tai žr. E. Steingräber, Email, in *RDK*, Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 1–65; M.-M. Gauthier, Emaux du moyen-àge occidental, 1972.

[7] Apie tai žr. R. Schmidt, Das Glas (Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin, Kunstgewerbe-Museum), Berlin 1912.

[8] Esminis šiais klausimai išlieka J. Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1923.

[9] Apie įvadą į šias problemas žr. W. Koschatzky, Die Kunst der graphischen Technik. Geschichte. Meisterwerke, Salzburg 1972, u. A. Krejča, Die Techniken der graphischen Künste. Handbuch der Arbeitsvorgänge und der Geschichte der Original-Druckgraphik, Hanau 1980.

[10] Plg. W. Schöne, Die drei Frauen am Grabe Christi. Ein neu gewonnenes Bild des Petrus Christus, in *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 7, 1953, p. 135 ir toliau.

[11] Šį tyrinėjimą atliko H. von Sonnenburg Miuncheno Doerner institute.

[12] Apie tai žr. Th. Brachert/F. Kobler, Fassung von Bildwerken, in *RDK*, Bd. VII, München 1981, Sp. 743 ir toliau.

[13] Neprilygstama apžvalga dar vis tebėra J. von Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924 (naujas leidimas italų kalba: J. Schlosser Magnino, La letteratura artistica, Firenze 1967, su svarbiais bibliografiniais O. Kurzo papildymais).

[14] Įspūdžius apie šiuos šaltinius perteikia B. Prost, Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois (1363–1477), 2 Bde., Paris 1902–1913.

[15] Plg. skyrių „Meno topografija“, „Gidų literatūros pradžia“ kn.: J. von Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924, p. 183 ir toliau.

[16] Apie pamaldų tvarką žr., pvz., Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. Erster Teil: Von der Zeit Karls des Grossen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit B. Bischoff, München 1967. – Kaip atskiram atvejui skirta studija: R. Kroos, Liturgische Quellen zum Kölner Domchor, in *Kölner Domblatt. Jb. d. Zentral-Dombau-Vereins* 1979/80, p. 35–203.

[17] Svarbiausias žinynas: B. Bischoff, Paläographie (mit besonderer Berücksichtigung des deutschen Kulturgebietes), Berlin 1966.

[18] Supratimą apie užrašų reikšmę įgyti lengviausiai padeda esminė Vokietijai publikacija: Die Deutschen Inschriften. Hg. von den Akademien Berlin, Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Wien 1942 ff. Iki 1983 metų išėjo 22 šio veikalo tomai.

[19] S. J. Sibmacher, Grosses und allgemeines Wappenbuch. Neuausgabe 1854 ff.; be to, H. Jäger-Sunstenau, Generalindex zu den Sibmacherschen Wappenbüchern, Graz 1964. – Bibliographie zur Heraldik. Schrifttum Deutschlands und Österreichs bis 1980, bearb. von E. Henning u. G. Jochums (Bibliographie d. hist. Hilfswissenschaften, Bd. 1), 1984.

[20] Plg. W. Ewald, Siegelkunde (Handbuch der mittelalterlichen und neueren Geschichte, Abt. IV) München/Berlin 1914 (perspausdinta: München/Darmstadt 1969); G. Demay, Le costume au moyen-âge. Repr. en facsimile de l'édition de 1880 avec une étude d'introduction par Jean-Bernard de Vaivre, Paris 1978.

[21] Su gausybe šioje srityje esančios informacijos supažindina *Waffen-und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Waffen- und Kostümkunde,* publikacija, leidžiama nuo XIX amžiaus pabaigos.

[22] Naudinga perskaityti protingą M. J. Friedländerio knygelę „Kunst und Kennerschaft", Berlin 1957.

Ulrichas Schiesslis

Materialus būklės įtikrinimas skulptūroje ir tapyboje

1. Įvadas

Būklės įtikrinimas – tai skulptūros arba tapybos kūrinio medžiagų, gaminimo ir formavimo technikų bei jo materialių pokyčių dėl antropogeninių ir gamtinių įtakų identifikacija ir dokumentacija. Būklė nustatoma optiniais-aprašomaisiais, istoriniais ir technologiniais-archeometriniais metodais. Ji užfiksuojama raštu ir vaizdžiai. Optiniais-aprašomaisiais metodais dokumentuojamas materialus kūrinio statusas ir matavimo prietaisais fiksuojamas jo techninis fenomenas. Istorinių metodų indėlis – įvertinti rašytines ir vaizdines tradicijas bei liekanas *in situ*. Technologiniai tyrinėjimai pratęsia grynai optinį tyrinėjimą. Jie daugiausia vyksta gamtamoksliniais metodais. Istorinių ir technologinių paieškų rezultatus reikia sujungti. Papildžius ir patikslinus rezultatus, atsiranda istoriškai konsteliuojama materiali ir techninė būklė kaip materiali biografija, kūrinio būklė, kuri apima ne tik *faktinę būklę (Istzustand)* kaip jau susiklosčiusią, bet ir visas ankstesnes tarpines būkles iki pat pirmosios. *Pirmąja* geriau apibūdinamas visuotinai su originalia būkle apibrėžtas kūrinio statusas *quasi* (ką tik), t. y. netrukus po jo atsiradimo. Šias būkles lemiantys pokyčiai turi antropogenines ir gamtines priežastis. Antropogeniniai pokyčiai yra, pvz., keičiantys, renovuojantys, restauruojantys ar konservuojantys apdorojimai, taip pat ir savavališkai gadinantys ar griaunantys įsikišimai. Gamtiniai pokyčiai pasireiškia kaip materialus senėjimas *per se* (degradacija), kaip irimo požymiai dėl oro įtakos arba ir kaip naikinimas, kuris vyksta dėl kenkėjų gyvūnų bei augalų.

Tikslus materialios ir techninės kūrinio būklės nustatymas tarnauja įvairiems reikalams. Tad jis yra kūrinio išsaugojimo prieš būsimas konservavimo ir restauravimo priemones pagrindas. Tokie kūrinio išsaugojimo argumentai daug dažniau duoda dingstį būklei nustatyti nei tikrumo patikrinimas[1]. Meno istorikui būklės analizė atskleidžia klasifikacijos laiko atžvilgiu, autorystės nustatymo, stilistinės interpretacijos arba tipiškų laikmečiui materialių-estetinių fenomenų gavybos papildomus kriterijus. Ji taip pat padeda nustatyti ir kolorito studijų kriterijus, paminint tik vieną tolesnį pavyzdį. Tai reikia čia pabrėžti, nes toliau aprašyti būklės įtikrinimo metodai nepaprastai būtini dažytų skulptūrų daugiaspalviškumui ištirti.

Tačiau būklės įtikrinimas atlieka ne tik pagalbinę funkciją, jis veikiau įneša savarankišką indėlį į menų technikos istoriją. Šalia gausios literatūros apie istorinę tapybos techniką, kuri ligi šiol plačiausiai rėmėsi tik rašytine meno technikos tradicija[2], randasi gausybė atskirų materialios būklės tyrinėjimų tapybos ant medžio lentų, sienų tapybos ir medinių skulptūrų tapybos srityse. Taip tampa įmanoma, sujungus šaltinių raštiją ir anamnezę *in situ,* parašyti preciziškesnę vaizduojamųjų menų technikos istoriją[3].

Plačiau ir tiksliau būklė imta nustatinėti išties neseniai. XVIII amžiuje yra nuorodų apie stebėtinai preciziškus paveikslų tyrinėjimus. Pavyzdžiui, yra žinomas maždaug 1751 metais Charleso Antoine Coypelo atliktas Raffaelio *Šv. Mikalojaus* tyrinėjimo raportas[4]. Svarbų vaidmenį kaip dokumentatorius ir ekspertas Musée Central ir vėlesniame Musée Napoléon vaidino Jeanas-Baptiste Pierre Lebrunas, kuris, be kita ko, maždaug 1800 metais tyrinėjo Raffaelio *Madonna di Foligno* ir Van Eycko *Kanclerio Rolino Madoną*. Yra išlikę išsamūs pranešimai[5]. Vienas ankstyviausių gamtamokslinio paveikslų tyrinėjimo dokumentų yra apie meistro Theodericho iš Karlšteino paveikslus ant medžio lentų. 1780 metais jos buvo atvežtos į Vieną ir „po vieną plaštaką“ buvo vaišinamos įvairiais reagentais, kad būtų patikrinta aliejinė tapyba. Priežastis buvo ta, kad Lessingas rado Theophiluso traktatą ir buvo suabejota Giorgio Vasari’o propaguota teorija, kad aliejinę tapybą išradęs van Eyckas[6].

Archeometrija (žr. toliau, p. 71), kuri per visą XIX amžių buvo prisirišusi prie archeologijos, ir istorinės tapybos technikos problemos tebėra bendros su siekimu pagelbėti tuometinei tapybos technikai. Tik neseniai, pritaikius gamtamokslinę analitiką, archeometrija išsivys-

tė į savarankišką discipliną, padedančią identifikuoti ir išsaugoti meno kūrinius.

Tikslios būklės įtikrinimo metodikos įsigalėjimas glaudžiai susijęs su restauratorių profesijos plėtra – nuo dailininko tapytojo ir amatininko restauratoriaus iki į dvasios bei gamtos mokslus orientuoto, technologijas išmanančio restauratoriaus. Su tuo per pastaruosius trisdešimt metų buvo susijusi profesinės etikos konsolidacija. Laikantis šios etikos prieš kiekvieną apdorojimo intervenciją besąlygiškai privalu nustatyti kūrinio būklę[7].

Meninio turto būklės įtikrinimas yra tarpdisciplininis darbas. Jo negali nudirbti vien meno istorikas. Tačiau jeigu jis tiria kūrinį tiksliai nagrinėdamas šaltinius, pirmiausia privalo istorines paieškas vykdyti materialių nuorodų naudai ir pateikti išvadas apie kūrinio būklę. Ją nustatyti gali tik patyręs ir specializuotas restauratorius bei technologas. Čia prisideda materialios ir techninės definicijos su fizikiniais ir cheminiais metodais. Vaizdinei dokumentacijai dar reikia ir fotografo arba mokslinio piešėjo. Tačiau metodiškai nuosekli kūrinio anamnezės forma skulptūroje ir tapyboje jokiu būdu dar nėra savaime suprantamas dalykas. Ji paprastai ligi šiolei buvo rezervuojama tik iškilesniems kūriniams[8].

Mėgėjai per daug tikisi iš būklės įtikrinimo gamtamoksliniais metodais galimybių. Nors archeometrija šiandien disponuoja gausybe analitinių galimybių, dėl didelių kaštų ir riboto pajėgumo ji negali būti plačiai taikoma[9]. Todėl esminė būklės įtikrinimo dalis priklauso nuo restauratoriaus ir meno istoriko. O archeometras užbaigia visų būklės įtikrinimo metodų sąrašą. Šie metodai toliau bus trumpai apibrėžti. Jie apima dažytos ir nedažytos skulptūros būklės įtikrinimo metodus. Tapybos sritis implikuoja molbertinę, sienų, dekoracinę ir medinių skulptūrų tapybą.

Praktiškai įtikrindamas būklę, aprašymas metodiškai keliauja nuo to, kas paprasta, prie to, kas ypatinga. Gamtamoksliniai metodai įvade pateikti plačiau, o labiau kasdieniai metodai aprašyti tik šiek tiek. Todėl didesnė reikšmė teikiama tam, kas paprasta, o ypatingybės atveju nurodoma literatūra.

2. Objekto tyrinėjimas ir raštiška/vaizdinė dokumentacija iš akies

Šiuo suvokimo būdu stengiamasi parengti ir užfiksuoti visas optiškai nustatomas kūrinio materialias ir technines dalyko padėtis matomoje šviesoje. Tam naudojamasi pagalbinėmis optinėmis priemonėmis, pvz., stereomikroskopu.

Kūrinio *identifikacija* apsiriboja trumpu tipiškų požymių dalykiniu aprašymu. Ji preliminariai informuodama pateikia glaustas medžiagų ir technikos nuorodas, fiksuoja įtikrintus (perimtus) duomenis apie autorių, kūrinio atsiradimo laiką, kilmę, saugojimo vietas, kūrinio valdytojus ar savininkus. Be preciziškų dimencijos duomenų, kartais gali būti naudingos svorio nuorodos. Tiksliausia identifikacija yra tada, kai visos nuorodos aprašomos *in situ* signatūrų, užrašų, restauracijos ir renovacijos duomenų[10], apžiūros ženklų (pvz., įdeginimo žymių ant medinių lentelių)[11], savavališkų užrašų ir sgrafiti, savininko, o ir įstaigų ar prekeivių meno kūriniais žymių (įrašų, ženklų, etikečių, įspaudų arba antspaudų) forma. Toliau reikia pagalvoti apie kūrinyje paslėptus liudijimus, kurių gali būti skulptūroje arba altoriuose[12]. Čia priklauso ir saugojimo būdo, perkėlimų ir esamų klimatinių sąlygų aprašymas, nes jis gali būti svarbus interpretuojant sugadintus paveikslus.

Nustatant su identifikacija besiribojančią *materialią ir techninę* molbertinės ir sienų tapybos dažytų objektų bei kūrinių *būklę*, skiriamas paveikslo pagrindo ir gruntavimo bei tapybinių sluoksnių tyrinėjimas. Pirmiausia patikrinamos medžiagos ir techninė struktūra, po to būklė ir nuorodos į kitas, ankstesnes būkles. Aprašant didelių plokštumų kūrinius, pvz., sienų tapybą, gali prireikti suskirstyti juos į planinius kvadratinius rastrus (apie diagramas vėliau). Skulptūroje, kaip ir tapyboje, medžiaga aprašoma pagal optiškai nustatomus kriterijus. Specialistas juos randa ne tik atvirose, nenudažytose paveikslo pagrindo dalyse. Pavyzdžiui, šakų gumbas dėl krakeliūros matomas ir medinės lentos tapybinio sluoksnio priekinėje pusėje, ir galima kontroliuoti jo apybrėžas paveikslo pagrinde iki pat užpakalinės paveikslo pusės. Materialus aprašymas pasipildo žiniomis apie optiškai nustatomus techninius gaminimo fenomenus, pavyzdžiui, apdailos būdą, zonas ir keleto dalių junginio jungiamuosius elementus. Čia taip pat priklauso dalių su apdaila ir be jos darbo žymių identifikacija bei fiksacija: pvz., reljefų užpakali-

nės pusės, įdubimai medžio skulptūrose, nudažytų vario plokščių užpakalinės pusės. Kūrinio žymių interpretacija leidžia spręsti apie apdorojimo techniką[13]. Ji reikalauja nuodugnių istorinių technologijos žinių. Paveiksluose ant drobės dokumentuojami galimi audimo apvadai, audinio pynimo būdas, užsiuvimo formos paveikslo drobės pridūrimuose. Nereikalingos vinių skylės tempimo krašte su analogiškos krypties užtemptomis girliandomis gali rodyti, kad buvo pakeisti tempimo rėmai. Taip pat tiksliai reikia aprašyti tempimo ir spraudimo rėmus (kampų sujungimo pobūdį, spraudimo kryptį). Čia priklauso ir pagalbinis paveikslo pagrindas bei pagalbinės konstrukcijos. Tad perkeltoje sienų tapyboje reikia dokumentuoti naują mobilų paveikslo pagrindą. Vietoje išlikusioje sienų tapyboje visa strukcija (mūrinė siena, statinio skliautai ir t. t.) yra paveikslo pagrindas, galbūt ir kiti skiedinio sluoksniai. Pagal tapybos techniką skiedinio sluoksniai gali būti gruntavimas, kaip yra Fresco buono su Arriccio (apatiniu. – vert.) ir su Intonaco (viršutiniu. – vert.) kaip tikruoju tapybiniu sluoksniu. Reikia patikrinti, ar jau pavadinant atskiras struktūras ir sluoksnius nėra skubotos interpretacijos pavojaus.

Jeigu galima, visus *antropogeninius* paveikslo pagrindo pasikeitimus (formato sumažinimą, medžio lentų suplonėjimą, perpjautą, vad. atskirtas altoriaus lentas) reikėtų išdėstyti chronologine eilės tvarka (pirmasis pakeitimas, pirmoji tarpinė būklė ir t. t.). Aprašant nuodugniai įvertinama paveikslo pagrindo išsilaikymo būklė pagal natūralų senėjimą ir natūralų gedimą.

Gruntavimo ir tapybinių sluoksnių tyrinėjimas taip pat išsiskiria į medžiagų, technikos, antropogeninių ir natūralių pokyčių tyrinėjimą. Dėl pertapymų ir perdažymų kartais nieko negalima pasakyti apie ankstesnę būklę. Tada tose vietose, kurios nesuardo kūrinio ir visgi gali kažką pasakyti, naudojant mažiausius nuvalytus laukelius, galima papildomai *in situ* tyrinėti vadinamąsias sluoksnių sekas, arba stratigrafijas. Šis prie ardančių tyrimo metodų priskiriamas būdas ne visur priimtinas. Todėl reikia apgalvoti, dėl ko tai daroma, reikia pagrįsti apsisprendimą ir įgyvendinimą.

Nelygu kūrinio apimtis ir problematika, būklės tyrinėjimo iš akies gali pakakti. Jeigu būklei įtikrinti reikia papildomų metodų, tai jos nustatymas iš akies vertintinas kaip negalutinis medžiagos rinkimas ir bazė tolesniems klausimams, remiantis tam tinkamais metodais.

Pavaizduota optinio tyrinėjimo forma yra ribota. Kad ji netaptų hipotezių aglomeratu, dalykinė kalba, rūpindamasi objektyviais kriterijais, turi paklusti tam tikroms taisyklėms. Kai kurią, be to, pasendintą, medieną net specialistas gali apibrėžti tik remdamasis anatominio medienos nustatymo bandiniu. Todėl abejojant verčiau pasitenkinti bendrais duomenimis, pavyzdžiui, kieta, minkšta, spygliuočių ar lapuočių mediena. Panašiai pasakytina ir apie akmenį. Optiškai negalima nustatyti rišamosios medžiagos, geriausiu atveju tegalima ją aprašyti. Taip pat reikia atsižvelgti į spalvų terminologiją[14] pagal vaizdžius atspalvių duomenis, fantazijos ir mados vardus bei tikslius dažiklių apibrėžimus (firmos vardai). Kai yra permatomi sodriai raudoni sluoksniai (lazūros), be analizės išvadų, kalbama ne apie kraplako lazūras, bet apie alizarino lazūras: kraplakas yra dažiklis, alizarinas yra vaizdus spalvos pavadinimas. Taip pat cinoberiškai raudonas yra vaizdus atspalvio nurodymas, o cinoberis yra raudonos modifikacijos gyvsidabrio sulfido pavadinimas. Kai kuriuos pigmentus optiškai, žinoma, mikroskopu, nustatyti tegali tik nedaugelis specialistų.

Panašus yra ir dėl pseudomokslinės kalbinės vartosenos kylantis pavojus klaidingai nustatyti pakenkimo būklę. Medžio vabzdžių išgraužtų skylučių nustatymas gal dar ir galėtų prasidėti konstatuojant „kinivarpų skylutes“, bet ne „anobijų apnikumą“: vien iš išgraužtos skylutės negalima nustatyti vabzdžio rūšies. Panašiai pernelyg skubotai balti medžiagų apykaitos produktai arba pelėsių grybiena palaikoma druskų sukeltais išblukimais, arba atvirkščiai. Abejojant geriau kalbėti apie „balkšvas apnašas“[15]. Žinoma, tyrinėjančiojo subjektyvumas, įgyjant daugiau diagnostinio patyrimo, mažėja. Juo labiau jis argumentuoja diagnozę.

Paskutinis pavyzdys taip pat apie antropogeninių pasikeitimų aprašymą: subraižytas paveikslo paviršius tebėra subraižytu neinterpretuotinu paveikslo paviršiumi tol, kol mes nežinome, kas paliko įbrėžimų žymes – pasikėsintojas į paveikslą, žaidžiantis vaikas ar paveikslo gabentojas. Kalbama apie mechaninį pažeidimą ir aprašomas jo dydis, gilumas ir tikslus pasiskirstymas kūrinyje. Būtent čia dėl skubotos interpretacijos tyrimai virsta tendencingais, tokia interpretacija tiesiog užgožia vaizdą.

Restauratoriai sutaria dėl to, kad optinio tyrinėjimo negalima stereotipiškai nustatyti pagal iš anksto suformuluotą klausimų katalogą. Tačiau muziejininkystėje, paminklosaugoje ir laisvoje restauracinėje

praktikoje žinomi pagalbiniai suskirstymai, medžiagų rinkiniai, net *sąrašai klausimų,* kuriuos reikia pažymėti kryžiuku (pavyzdžiai, 1 ir 2 prieduose). Kadangi jie priklauso būklės įtikrinimui ir kadangi meno istorikui gali tekti su šiomis sistemomis konfrontuoti, juos čia reikia trumpai kritiškai aptarti.

Daugelis tokių klausimų yra sumanyti labai konkretiems tikslams, taip pat pirmajai sugedimo apskaitai saugykloje. Iš esmės būklei įtikrinti nekakanka čekių sąrašų. Dukumentaciją atliekančiam specialistui impulsų duoda ir padeda atsiminti iš anksto suskirstyti klausimų katalogai. Septintajame dešimtmetyje Briuselio Royale du Patrimoine Artistique institute[16] tokius katalogus dažytai skulptūrai sukūrė Agnes Gräfin Ballestrem, o vėliau sienų tapybai – Philippot ir Mora[17]. Projekte, dažytoms skulptūroms ankstyvojoje Tilmano Riemenschneiderio kūryboje naudojamos kitos sistemos (1977–1981, Prūsijos kultūros paveldo valstybinis muziejus Berlyne)[18]. Inventorizacija ir būklės įtikrinimas restauracinėje muziejinės srities praktikoje kartais eina koja kojon, taip pat ir čia yra žinomos anketos sudėčiai ir būklei aprašyti[19]. Be šių bendrųjų arba apimlių protokolinių formuliarų, dar yra specialių formuliarų perteikti tapybos sluoksnių eilėms pirmiausia dažytų skulptūrų ir prie to priklausančiam ansambliui bei sienų tapybai, taip pat ir polichrominiam architektūros apipavidalinimui. Vokietijoje per pastaruosius dešimt metų šią sistemą daug plėtojo Helmutas Reichwaldas[20]. Čia pirmiausia reikia vaizdžiai apibrėžti atskirus sluoksnius, prieš juos garantuotai interpretuojant kaip izoliavimą, gruntavimą, nudažymą, tapybinį sluoksnį, apsauginį sluoksnį ar metalo dangą. Tai galioja ir medžiagai nustatyti. Tad, pvz., prasmingiau kalbėti apie geltonai rusvoką skaidrų sluoksnį ant rėmų sidabro dangos, kol nenustatoma, ar šis sluoksnis yra išblukęs auksinis lakas, ar parudavusi, kadaise baltai skaidri apsauginė danga. Tik iš analizės rezultatų nustatytas geltonas pigmentas šiame sluoksnyje leidžia interpretuoti kaip auksinį laką. Kitaip skubota interpretacija smarkiai iškreiptų ankstesnį kūrinio fenotipą (1 iliustr.).

Reikia dar kartą pabrėžti, kad jeigu reikia panaudoti papildomus būklės įtikrinimo metodus, tyrimo iš akies rezultatai iš esmės visada yra negalutiniai. Tada juos reikia išsaugoti kaip medžiagos rinkinį darbo protokole. Dokumentacija privalo fiksuoti visus tyrimo dalyvius, panaudotas pagalbines priemones, ataskaitos sudarytoją ir visas datas.

Nr. 883/703	ANGELAS iš predelos, A1,2 sektorius	LAPAS 01

VIETA: ENGELBERGAS	Tirta 1983 08 11 L. D. A. Dirbtuvės
OBJEKTAS: DIDYSIS ALTORIUS	Pavardė Engelhardtas
DAILININKAS: nežinomas	
DATAVIMAS: XVII amžiaus pradžia	Vidinė patalpa ☐ Inventorius ☒ Fasadas
RESTAURACIJOS / / / / 1929	

SCHEMA/ FOTOGRAFIJA

Nr.	010 a Sąvara	Nr.	010 b Drabužių rankovės
0	Medis	**0**	Medis
01		01	
01_1	gruntuotė balta	01_1	gruntuotė balta
01_2	gruntuotė raudona	01_2	
01_3	metalo danga auksinė	01_3	
1	liustrinas raudonas ir žalias	**1**	uždažymas pilkas, šviesus
02		02	
02_1	gruntuotė balta	02_1	gruntuotė balta
02_2	gruntuotė raudona	02_2	gruntuotė geltona
02_3		02_3	metalo danga sidabrinė
2	metalo danga auksinė	**2**	iliustrinas raudonas
03		03	
03_1	gruntuotė balta	03_1	gruntuotė balta
03_2		03_2	
03_3		03_3	
3	uždažymas baltas į geltoną	**3**	uždažymas baltas į pilką
04		04	
04_1		04_1	
04_2		04_2	
04_3		04_3	
4	nudažymas pilkai mėlynas	**4**	uždažymas mėlynas
05		05	
05_1	gruntuotė balta	05_1	
05_2	izoliacinis sluoksnis, transp.	05_2	
05_3	podažis gelsvas	05_3	
5	metalo danga auksinė	**5**	uždažymas raudonas
06		06	
06_1		06_1	
06_2		06_2	
06_3		06_3	
6		**6**	

BŪKLĖ: IŠ VIETOS ☐ Nr.
MIKROSKOPIŠKAI ☒ Nr.

Pastaba
Apie 0,1,1: bandinių tyrimas skerspjūvyje parodė trisluoksnį užtepimą.
Apie 1: remiantis analize, pilko uždažymo pigmentai yra suodžiai, medžio anglies gabalėliai, geltonai raudona ochra ir vietomis cinoberis.
Apie 3: kalbama apie šlifuoto baltumo uždažymą.
Apie 4: pirmtakų uždažymas tarnauja kaip gruntavimas. Sąvarose išliko natūralistinis lingių nudažymas.
Apie 5: tik sąvaros išlaikė metalo dangai gruntavimą.

Nuvalymas: Mechaniškas ☒
Cheminis ☐

Bandinys: Sluoksnis ☒ 010 b
Pigmentas ☐

Būklė ca. %

1 iliustr. Polichrominės skulptūros sluoksnių eilės tyrinėjimo protokolinis lapas. Formuliaras pagal Helmutą Reichwaldą, Baden-Viurtembergo žemės paminklų žinyba, Štutgartas. Tai, kas šioje nespalvotoje reprodukcijoje atrodo kaip niuansuotos pilkos juostos šalia didelių skaičių, originaliame protokole yra būklę atitinkantys spalvų duomenys.

„Paprastai" optiškai vykstantį ir raštiškai dokumentuojamą būklės įtikrinimo metodą dažniausiai lydi *vaizdinė* dokumentacija. Ji turi užfiksuoti specialias materialias, technines ir patologines dalykų padėtis. Nelygu aplinkybės, vaizdinė dokumentacija tam tikras dalykų padėtis gali fiksuoti geriau negu užrašymas, tačiau be jo išsiversti negalima. Trumpai apie atskiras vaizdinės dokumentacijos formas.

Skirtingų vaizdų ar kontūrų eskizai arba nuotraukos atitinkančiu mastą santykiu leidžia pateikti būklės planus, pvz., apnikimo zonas, grafinėmis priemonėmis, pavyzdžiui, rastrais.

Nespalvotas arba spalvotas nuotraukas, taip pat diapozityvus, kaip fotografinės pagavos rezultatus, turi būti galima archyvuoti. Fotografinė pagava pirmiausia vyksta matomoje natūralioje ar dirbtinėje šviesoje (atspindėtoje ir slankioje šviesoje, plg. 2 iliustr.)[21]. Nors atskirų detalių nuotrauka fiksuoja tai, kas techniška ir patologiška, ji turi būti suprantama pagal formą ir dimensiją. Tikslinga kartu fotografuoti mastelius. Detalių būklės vietų nuotraukos darosi informatyvesnės, jeigu, pvz., dilbio sugedimo nuotraukoje kartu nufotografuojamas arba rankos riešas, arba alkūnės linkis. Taip pat svetimų formai techninių ir patologinių detalių informatyvumas didėja įtraukus kūrinio „viršų" ir „apačią". Nors fotogrametrija labiau naudojama architektūros pagavai, ji nepaprastai tinkama pasirodė altoriaus kūrinių anamnezėje, matuojant ir sudarant būklės planus, iš dalies ir skulptūrose. Sienų tapyboje fotogrametrija naudojamasi, jei objektai didesni[22].

Būklei įtikrinti tinka įvairūs *grafinės išsklaidos* tipai, jeigu jie atitinka mastelį. Kalbama apie griežtai linijinius daiktų piešinius be jokių štrichavimų ir šešėliavimų. Dėl reprodukuojamumo reikėtų naudotis nespalvotomis technikomis. Čia būklės turiniams, kurie turi būti ypač apibrėžti legendoje, perteikti tinka paprasti grafiniai rastrai[23]. Šie būdai gali būti labai naudingi plokštuminiuose objektuose (ypač paveiksluose) arba tokiuose, kurie turi eigą (sienų tapyba ant keleto sienų paviršių), tačiau jie riboti aiškiai erdviniuose, komplikuotos plastikos kūriniuose. Tada skulptūrose galima išsiversti su griežtai nukreiptais, šiek tiek vienas kitą apimančiais įvairių perspektyvų vaizdais (3 iliustr.). Švarus linijinis arba techninis ranka pieštas piešinys gerai perteikia technines detales. Tuo tarpu senesni perkėlimo ant kalkės metodai praktikoje laikomi labai problemiškais. Jeigu apskritai konservacinės priežastys leidžia taikyti metodą, restauratorius turėtų padaryti kopiją per

kalkę. Šiandien labai retai metodas taikomas sienų tapybai, o anksčiau meno istorijos interesams jis buvo visai kasdieniškas. Mastelio 1:1 pranašumas dar neįteisina kopijos per kalkę naudojimo. Tą patį reikia pasakyti apie nutrynimą, kuris geriausiu atveju galėtų tikti įrašams ant nenudažyto, nesudūlėjusio akmens, medžio ar metalo fiksuoti. Nudažytuose kūriniuose jis yra neleistinas.

Sienų tapybos būklei įtikrinti ypač naudingas tikslus atitinkamų architektūrinių dalių ir mūro paviršiaus išmatavimų planas. Tačiau ne visi



2 iliustr. Paveikslo su didelėmis krakeliūromis slankiosios šviesos nuotrauka (šeimos portretas) (Šveicarija, XIX amžiaus vidurys, privati nuosavybė). Būklės nuotrauka restauracijos metu (Bernhardo Maurerio fotografija, Bernas).

išmatavimų planai paiso to, kad senos mūrinės sienos, langų ambrazūros, sienų iškyšos ir t. t. ne visada yra kampuotos ir gali turėti daugiau negu vieną kreivą briauną. Čia taikomi specialūs išmatavimų būdai[24].

Būklės parengimo praktikoje kartais naudojama patogi pagalbinė priemonė, jeigu būtinas mažesnio, pagal matavimo vienetus suskirstyto objekto būklės planas. Iš atitinkamo formato neiškreipiančios fotogra-

3 iliustr. Grafinio būklės plano sudarymas apie polichrominės medžio skulptūros inkarnatinį uždažymą (vyskupo statula, dat. 1641 m., iš senojo Sâles bažnyčios pagrindinio altoriaus, Kt. Freiburgas, Šveicarija, skulptoriai Hansas ir Franzas Reyffai). Piešinys nukopijuotas iš fotografijos (Françoise Cuany'o piešinys, Berno dizaino mokyklos konservavimo ir restauravimo klasė).

fijos kopijuojant per kalkę galima padaryti gerą plano brėžinį, kadangi galima panaudoti mastelį. Tačiau apie šį „pseudofotogrametriniu" vadinamą metodą reikėtų pranešti brėžinio legendoje.

3. Istoriniai būklės įtikrinimo metodai

Rašytinės ir vaizdinės tradicijos turėtų būti įvertinamos kartu su „paprastu" objekto tyrimu iš akies arba tuoj pat po jo, taip pat nesenų įvykių paieška apklausiant žodžiu.

Nors perduotos techninės raštijos žinios nėra susijusios su objektu, bet jos suteikia gana vertingą pagalbą, interpretuojant istorines technines duotybes, medžiagos naudojimą, neabejotinai ir istorinius restauracijos bei renovacijos metodus. Žinoma, bendras įvertinimas dar toli gražu nepabaigtas. Kol kas plačiau techninės raštijos dalykus išmano tik nedaugelis technologų[25].

Dar trūksta net pakankamos bibliografinės išsklaidos[26].

Santykiai su šaltinių literatūra yra abejotini tada, jeigu, pvz., XIV amžiaus Sienos paveikslo ant medžio lentos tyrinėjimas tiesiogiai remiasi Cennino Cenninio knygos apie meną duomenimis, nes daugelis technikų šiuo metu turi gerokai ilgesnę tradiciją. Prasmingiau tyrinėti daugiau tokių kūrinių ir būklę lyginti su techninėmis tuometinės šaltinių raštijos išsakomis[27]. Taip rezultatai įeina į meno medžiagų ir technikos istoriją, kuri būtinai prisideda prie tyrinėjimo ir nustatymo metodų. Tik dėl istorinių duomenų, į kuriuos gali būti suklota analitiškai nustatyta medžiaga, atsiranda galimybė medžiagą priskirti tam tikram laikui ir daryti išvadas apie paties kūrinio gamybos būdus[28].

Grįžkime prie rašytinių ir vaizdinių tradicijų, susijusių su objektu. Mes vaizdinius ir dokumentinius įrodymus *in situ* pateikiame taip, kaip jie pradžioje buvo pristatyti. Naudinga paieškoti senų aprašymų, pavyzdžiui, kelionių pranešimuose[29]. Daug informacijos pateikia sutartys, altorių planai, darbą lydinčios ekspertizės, sąskaitos, medžiagų sąrašai ir užsakovų bei menininkų korespondencija, žinoma, taip pat ir visi atitinkami dokumentai apie restauracijas ir renovacijas[30]. Istorinio indėlio į būklės įtikrinimą kokybė esmingai priklauso nuo materialių ir techninių duomenų vertinimo bei interpretacijos[31]. Pavyzdžiui, tarmiškai bei laisva rašyba parašyti XVIII amžiaus archyvai. Kaip filologas iki šiol tik Emilis Plossas labai nusipelnė tyrinėdamas viduramžių tapytojų Vokie-

tijoje dalykinės kalbos problemas[32]. Savo ruožtu, remdamasis XVIII a. Pietų Vokietijos dekoracijos technikų terminų pavyzdžiu, šią problematiką pabandė išdėstyti autorius (U. Schiesslas. – L. A.). [33]

4. Būklės įtikrinimas gamtamoksliniais metodais

Remdamasis išvadomis, atskleistomis problemomis, kurias pateikė paprastas objekto tyrinėjimas iš akies, ir galima gauta istorine informacija, būklės įtikrinimo imasi įvairus *archeometrijos* instrumentarijus[34]. Susišnekėjimas dėl problemų ir jų pranešimas, taip pat dokumentuojant paimti medžiagų mėginiai iš esmės lemia restauratoriaus, meno istoriko ir gamtotyrininko plataus tardisciplininio bendradarbiavimo sėkmę[35].

Šioje apžvalgoje gamtamokslinių tyrimo metodų aprašymas iš esmės apsiriboja molbertine, medžio skulptūrų ir sienų tapyba. Apie gausybę akmens ir metalo medžiagos nustatymų nurodyta literatūra[36]. Techninių ir materialių duotybių tapyboje gamtamoksliniai tyrimo metodai skirstomi į paviršiaus ir taško tyrinėjimus[37].

Tyrinėjant paviršių arba apimamas jis visas ar bent didesni (taip pat drauge padidinti) jo fragmentai. Paviršiaus tyrinėjimai labiau skirti atsakyti į klausimus apie tapybos sluoksnių struktūrą, paviršiaus struktūras ir būklę. Paviršiaus tyrimo sritį priskirti prie gamtotyrinės metodikos, o ne prie anksčiau aprašyto paprasto objekto tyrimo galima tik tada, jeigu panaudojamos gamtamokslinės-techninės pagalbinės priemonės. Tad paviršiaus tyrimą mikroskopu regimoje šviesoje dar visai galima priskirti paprastam objekto tyrimui.

Kitaip nei neardančių paviršiaus tyrimų, *taško tyrimams* paprastai reikia paimti kuo mažesnį pavyzdį. Taško tyrimai pateikia išsakas apie pradinę medžiagą ir pokyčių sukeltas substancijas (pvz., korozijos produktus, gyvulių ir augalų kenkėjų medžiagų apykaitos išskyras). Galimybių patekti į vadinamąjį amžiaus nustatymą gausa nepriklauso materialaus būklės įtikrinimo kontekstui[38].

Pirmiausia apie *paviršiaus tyrimą*. Jis paprastai prasideda viršutinio sluoksnio tyrimu matomoje natūralioje ar dirbtinėje krintančioje arba slenkančioje šviesoje, ir tai būtų tik paprastas objekto tyrimas. Pagalbinės tyrimo priemonės regimoje šviesoje yra paviršių apžiūrėjimas poliarizuotoje šviesoje, kad būtų išvengta blizgesio efekto[39]. Monochrominė geltona natrio garų lempų šviesa (t. y. vienaspalvė vienintelio



4 iliustr. Infrareflektograma (fragmentas 107 × 122 mm). Pirminis Zacharijo veido piešinys iš *Pranešimo Zacharijui,* Berno Nelkenmeisterio Johanneso altorius, apie 1490. Pirminis piešinys padarytas dvejopais teptukais, Bernas, Meno muziejus, Inv. 32 (Urso Friedlio iš Berno dizaino mokyklos, konservavimo ir restauravimo specialybės klasės, fotografija)

bangos ilgio šviesa) prasiskverbti pro drumstą aplinką gali geriau nei balta šviesa. Ypač gerai prasiskverbiama pro geltonus ir geltonai rusvus sluoksnius, esančius paveiksluose su pasenusiu laku ir dangomis; tada geriau matyti paveikslo detalės. Visos spalvos, išskyrus geltoną, atrodo pilkos. Į juodą ir baltą perteiktas spalvotumas, be to, parodo kontrasto falsifikacijas[40]. Paviršiaus tyrinėjimui regimoje šviesoje, žinoma, taip pat priskiriamas nenaudingojo ploto tyrimas mikroskopiniais metodais[41].

Ultravioletiniai spinduliai gali paskatinti įvairių substancijų fluorescenciją. Žmogaus akiai nematomi UV spinduliai sužadina molekules ir jos spinduliuoja išilginę, regimą šviesą. Tačiau kartu fluorescencija įvyksta tik paviršiuje. Daugelis ultravioletiškai apšvitintų neorganinių ir organinių medžiagų (pigmentai, dažai, dervos) reaguoja fluorescuodamos. Be to, skirtingos fluorescencijos grupės parodo lako amžiaus grupes, taip pat aliejines rišamąsias medžiagas. Medžiagos atpažinimo galimybės esant UV fluorescencijai tuo tarpu laikomos nepakankamai patiki-



5 iliustr. Infrareflektograma (fragmentas 125 × 238 mm). Kairiojo klūpančio angelo iš *Kristaus gimimo* pirminis piešinys, Pietų Vokietija, apie 1460. Pirminis piešinys čia tikriausiai atliktas plonu pieštuku. Bernas, Meno muziejus; Inv. 1979. 6 (Urso Friedlio iš Berno dizaino mokyklos, konservavimo ir restauravimo specialybės klasės, fotografija)

momis, o paviršių tyrimas UV šviesoje gali nurodyti retušavimus, senesnes lako liekanas ir kt.[42] Bet ir čia reikia paisyti kai kurių apribojimų, leidžiančių naudoti šį būdą tik patyrusiam restauratoriui arba technologui.

Ultravioletinis spinduliavimas priklauso elektromagnetinio spektro trumpųjų bangų sričiai, tuo tarpu taip pat nematomi *infraraudonieji spinduliai* bangų skalėje yra raudonosios ilgabangės, regimosios šviesos gale. Tam tikromis sąlygomis infraraudonieji spinduliai gali prasiskverbti į kietus kūnus ir pereiti pro suspensinę aplinką, tad iš dalies ir pro tapybos sluoksnius. Kad infraraudonuosius spindulius būtų galima praktiškai panaudoti gilumininiam paveikslų tyrimui, reikia, jog tai taptų matoma. Panašiai į UV tyrimą atlieka fotografinės arba elektroninės priemonės (fotoemisiniai vaizdo keitikliai, infraraudoniesiems spinduliams jautrūs televizijos perdavimo vamzdžiai). Pastarasis būdas, kuris padaro paveikslą matomą ir fotografuojamą monitoriuje, pagal Van Aspereną de

Boerą buvo pavadintas infraraudonąja reflektografija[43]. Infraraudonasis tyrimas leidžia pasiekti pirminį piešinį ant gruntuoto paveikslo pagrindo. Jis suteikia tolesnę informaciją apie tai, koks buvo tapybos procesas (pentimentai, korektūros, pataisymai, pakeitimai), taip pat kokie buvo vėlesni antropogeniniai pakeitimai (uždažymai, pridūrimai)[44] (4, 5 iliustr.).

Tuo tarpu seniai jau nebe tik giluminiam paveikslų tyrimui, bet ir visai archeometrijai naudojamas *rentgeno spinduliavimas*[45]. 1896 metais buvo peršviestas pirmasis paveikslas, 1914 metais rentgenologas Dr. Faberis patentavo paveikslų rentgeną[46]. Kitaip nei infraraudonojo spinduliavimo elektromagnetinio spektro trumposios bangos, nematomiems spinduliams priklausantys rentgeno spinduliai sugeba ne tik įsiskverbti į materiją, bet ir prasiskverbti pro ją. Pereidami per materiją jie silpnėja. Silpnėjimo mastai priklauso nuo peršviesto objekto stiprumo ir tikrosios absorbcijos. Absorbcija priklauso nuo rentgeno spinduliavimo bangų ilgio ir peršviesto kūno cheminės sudėties bei tankio. Kai rentgeno spinduliai prasiskverbia per paveikslą, tai jie už jo esančioje fotojuostoje atspindi viską, kas jiems priešinasi įvairiuose tapybos gyliuose. Tad rengeno nuotrauka yra sumacinis vaizdas. 1938 metais Christianas Woltersas aprašė, kaip šis tyrimas gali pasitarnauti meno istorijos interesams[47]. Rentgeno nuotraukos sumaciniame vaizde galima įvertinti paveikslo pagrindą, gruntuotę, pirminį piešinį (švino baltasis ar kaip pirminė įrėža), paveikslo struktūrą ir tapybos techniką, taip pat ir išsilaikymo būklę bei vėlesnius nuėmimus ar papildymus. Rentgeno nuotraukų pritaikymo galimybes ir aiškinimą aprašo Mairingeris[48]. Dažytų skulptūrų rentgeno nuotraukos dėl – palyginti su išdažymu – stipriai absorbuojančio paveikslo pagrindo veikiau tinkamos paties paveikslo pagrindo tyrimams (užkalimai, pridūrimai, pleištų vietos nustatymas ir t. t.)[49]. Apie sluoksninių nuotraukų metodą ir stereoradiografiją čia tebus tik priminta[50].

Taško tyrinėjimu užsiiminėjantys analitiniai metodai pateikia specifinius materialius parodymus apie patį kūrinį ir apie kūrinyje ar ant jo egzistuojančias substancijas, kurios yra atsiradusios dėl senėjimo ar kitų veiksnių. Tai padeda nustatyti medžiagą, kartu leidžia parengti apgadinimo diagnozę.

Gausius analitinius metodus tikslingiau galima suskirstyti į neorganinių ir organinių medžiagų nustatymo metodus. Iš dalies tai mikro-

skopiniai metodai. Tai jau vyksta ruošiant analizės bandinius, kurie įleistų sluoksnių skersinio šlifo forma kaip mikroskopiniai preparatai dažnai panaudojami toliau iki pat rastrų elektronų mikroskopijos[51]. Sluoksnių bandinius (techninę tapybos struktūrą, paauksavimus, tinko sluoksnius po sienų tapyba ir t. t.) kaip įleistų sluoksnių skersinius šlifus galima tiksliai studijuoti mikroskopu, fotografuoti ir pavaizduoti grafiškai. Todėl jie yra vertinga stratigrafinio zondavimo parama tiriant objektą. Kai kurias detales galima fiksuoti tik sluoksnių skersiniame šlife[52].

Analitinio *neorganinių* medžiagų nustatymo srityje pirmiausia panaudojama *mikroscheminė mikroskopija*[53]. Kartu medžiagos analizei, ypač metalo junginių pigmentams ir metalui, dažniausiai naudojama emisijos spektro analizė[54] su naująja lazerio emisijos spektro analize[55]. Emisijos spektro analizė negali išsiversti be (nors ir mažiausių) bandinių, o rentgeno fluorescencinė analizė, nelygu objekto forma, gali išsiversti be bandinio[56]. Tiek neorganinėms, tiek ir organinėms medžiagoms panaudojama infraraudonoji absorbcinė spektrografija[57]. Šalia analitinio darbo su mikrozondu[58] pastaraisiais metais ypatingą reikšmę archeometrijai įgavo neutroninė aktyvinimo analizė. Kadangi tokia analizė galima tik bendradarbiaujant su branduolinės fizikos centrais ar didelėmis laboratorijomis, ji nėra labai populiari[59]. Visi ligi šiol minėti cheminės analizės būdai (išskyrus infraspektrografiją, kuri parodo molekulių struktūrą) padeda surinkti medžiagą. Nustačius elementus, galima gauti išvadas apie medžiagą. Kitaip nei elementų analizėmis, mikrostruktūros analize (paprastai rentgeno difrakcijos metodu pagal Debye-Scherrerį) išaiškinama pigmento pavyzdžio kristalo struktūra, kuri filmavimo juostoje fiksuojama kaip nuokrypis[60]. Rentgeno mikroanalizė leidžia skirti nors ir chemiškai gimingus, bet pagal savo kristalų struktūrą skirtingus pigmentus, pvz., bazinį ir neutralų švino baltąjį. Šis analizės metodas labai svarbus gamtinių druskų išblukimams nustatyti, paminint tik vieną papildomą pavyzdį.

Daug komplikuotesnis yra *organinių* medžiagų nustatymas (paveikslo pagrindas, rišamosios medžiagos, dažai, dangos). Tiksliai nustatyti paveikslo pagrindo medžio rūšį padeda anatominis *mikroskopinio medienos nustatymo* analizės metodas, bet ir šis negali išsiversti be bandinių[61]. Tiriant medžio rieves (*dendrochronologija*), galima geriau nustatyti medinio paveikslo pagrindo amžių, nes dendrochronologija medžio nukirtimo datą gali fiksuoti kaip *terminus ante quem non;* tačiau ji taip pat

gali prisidėti nuskaidrinant klausimą, ar skirtingos paveikslo medinio pagrindo dalys yra iš to paties kamieno[62]. Naudojant mikroskopinius ir mikrocheminius pluošto nustatymo metodus, galima kalbėti apie tekstilinius paveikslo pagrindus[63]. Dėl cheminio kompleksiškumo ir dėl senėjimo proceso atsiradusių ypatingų pokyčių rišamųjų medžiagų identifikacija vis dar yra vienas sunkiausių uždavinių, be to, dar gana dažnai pasitaiko rišamųjų medžiagų mišinių. Klasikiniai metodai yra mikrocheminiai testai, kurie nustato rišamųjų medžiagų grupes, pvz., aliejų, proteino rišamąsias medžiagas (gyvūninius klijus) ir gamtines dervas[64]. Modernesnės yra jau minėtosios chromatografija[65] ir infraspektrografija, jos, beje, leidžia identifikuoti ir vaškus. Šitai gamtamokslinių objekto tyrimo galimybių spektro toli gražu neišsemia. Tačiau, turint omenyje visas modernias analitines galimybes, reikia suprasti, kad įvairiausi rezultatai, kuriuos meno istorikas laiko gamtamoksliškai „objektyviais", byloja, kad būtina nemažai interpretuoti. Interpretacijos reikia ir pabaigoje, jeigu, fiksuojant būklės įtikrinimą, kalbama apie įvairių metodinių prieigų ir jų rezultatų sintezę. Kartu meno istoriko, restauratoriaus ir gamtos mokslo atstovo pareiga yra kiek galima objektyviau prisidėti prie būklės įtikrinimo.

5. Literatūros nuorodos ir bibliografija

Pastabos, kiek tai leidžia rėmai, prie tinkamų raktažodžių apmestos kaip maža literatūros apžvalga.

[1] Apie duomenų parengimą ir jį lydinčią dokumentaciją restauracinėje praktikoje: F. Kieslinger, Ein neues Verfahren, den Zustand alter Gemälde ohne chemischen Eingriff festzustellen, in *Belvedere* 8, 1928, p. 37–40; A. Kumlien, Les fiches de renseignements techniques sur les peintures contemporaines, in *Museion,* Nr. 25–26, 1934, p. 220–225; G. L. Stout, A museum record of the condition of paintings, in *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* 3, 1935, p. 200–216; G. L. Stout, General notes on the condition of paintings. A brief outline for purposes of record, in *Technical Studies in the Field of Fine Arts* 7, 1939, p. 159–166; Manuel de la conservation et de la restauration des peintures. Office International des Musées. Paris. 1939, p. 15–20; E. Michel, La vie dans les musées. I. Au musées du Louvre. Le service d'étude et de la documentation du département des peintures. Bruxelles, 1947, Office de publicité (10 S.); D. H. Dudley und I. Bezold, Museum registration methods. Washington, American Association of museums, 1958, (225 S.); H. Althofer, Zur Dokumentation in der Gemälderestaurierung, in *Oester-*

reichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 17, 1963, p. 83 ir toliau; M. Becker, Dokumentation bei Restaurierungsarbeiten, in *Neue Museumskunde* 7, 1964, p. 156 ir toliau; R. E. Straub, Bildbelege und Dokumentation in situ im Bereich der Denkmalpflege, in *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 10, 1967, p. 58–63; Graf Adelmann von Adelmansfelden, Die Abfassung des Arbeitsberichtes in der Denkmalpflege, in *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 10, 1967, p. 76 ir toliau; R.-H. Marijnissen, Dégradation, conservation et restauration de l'ouevre d'art. 2 Bde., Brüssel 1967, Apie dokumentaciją labai svarbus atitinkamas 1 tomo skyrius, p. 245–299; J. S. Karig, Dokumentation im Museum. *Archäographie* 2, 1971, p. 141–146; Invertarisation, Dokumentation und Pflege von Museumsgut. Arbeitsheft des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege Nr. 1. Herausgegeben vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 1978; B. Harold, Documentation of conservation in museum: the quest for a solution. ICOM Committee for Conservation, 5th Triennial Meeting, Zagreb 1978; 78/4/1/1–2; E. Pacoud-Rème, S. Bergeon, Félix C. Mathieu und F. Canet, Etablissement d'un classement thématique de la documentation écrite et photographique au service de restauration des peintures des musées nationaux. ICOM Committee for Conservation, 5th Triennial Meeting, Zagreb 1978, 78/4/6 /1–6; D. G. Vaisey, Recording conservation treatment. Journal of the Society of Archivists 6, Nr. 2, 1978, p. 94–96; H. Jedrzejewskaja, Problems of ethics in conservation practice, in *Problems of the Completion of Art Objects,* 2nd International Restorer Seminar, Budapest 1979, p. 35–46; Konservierung – Restaurierung – Renovierung: Grundsätze, Durchführung, Dokumentation. Arbeitsheft 6 des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege. Herausgegeben vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege. München 1979; A. Wyss, Von Befunden und Farben. Aus der Arbeit der Öffentlichen Basler Denkmalpflege. Basler Stadtbuch 100, 1979, Basel 1980, p. 168–180; M. Koller, Restaurierwerkstätten, zu ihrer Aufgabe in der wissenschaftlichen Dokumentation und Auswertung, in *Safe Guarding of Medieval Altarpieces and Wood Carvings in Churches and Museums. Kungl. Vitterhets' Historie och Antikvitaets Akademiens. Konferenser* 6, Stockholm 1980, p. 117–126; A. Lautraite, Le constat d'état au Service de la restauration des peintures des Musées Nationaux. Problems of Completion, Ethics and Scientifical Investigation in the restauration Bd. 3. Budapest 1982, p. 55–61; H. Reichwald, Grundlagen wissenschaftlicher Konservierungs- und Restaurierungskonzepte, Hinweise für die Praxis, in *Erfassen und Dokumentieren im Denkmalschutz. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz* Bd. 16, 1982, p. 11–36; K. L. Dasser, Untersuchung und Dokumentation als wesentliche Bestandteile einer Restaurierung, in *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 36, 1982, p. 95–108; M. Koller, Restaurierungswerkstätten und wissenschaftliche Dokumentation, in *Maltechnik-Restauro* 88, 1982, p. 59–66; G. Stolz, Erfassung, Inventarisation und Betreuung des nicht musealen (kirchlichen) Kunstgutes, in *Arbeitsblätter für Restauratoren* 15, 1982, Nr. 2, Gruppe 22, Dokumentation, p. 18–23; D. Drown, Record keeping, notes from a private restorer. The Conservator 1983, Nr. 7, p.

17; Caring for collections: strategies for conservation maintenance and documentation. A report on an American Association of Museums project. Washington (American Association of Museum), 1983, (44 S.); J.-M. Arnoult, Pour un avenir de la documentation. ICOM Committee for Conservation, 7th Triennial Meeting, Copenhagen 1984. Working Group: Documentation, Bd. I, p. 84.4.1–84.4.2.; R. Drewello, Dokumentation beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Fachgebiet Stein, in *Arbeitsblätter für Restauratoren* 1985, Heft 2, Gruppe 22, Dokumentation, p. 24–30; H. Reichwald, Möglichkeiten der zerstörungsfreien Voruntersuchung am Beispiel des ottonischen Wandmalereien in St. Georg Reichenau-Oberzell, in *Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei*. Vortragstexte der dritten Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse für Konservierung und Restaurierung HFG an der Schule für Gestaltung Bern. Bern 1985, p. 106–132; A. Bühlmann, Dokumentationsmethoden im Bereich der polychrom gefassten Skulptur mit Anwendungsbeispielen der bildlichen Dokumentation an drei Skulpturen aus dem 16. Jahrhundert. Diplomarbeit MS an der Fachklasse für Konservierung und Restaurierung HFG an der Schule für Gestaltung, Bern 1986; F. Hellwig, Die Restaurierungsdokumentation im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Arbeitsblätter für Restauratoren 1986, Heft 1, Gruppe 22, Dokumentation, p. 34–41; B. Löffler-Dreyer, Voruntersuchung am Cismarer Altar – eine Dokumentationsmethode als Grundlage für ein Restaurierungskonzept, in *Zeitschrift für Konservierung und Kunsttechnologie* 1, 1987, Heft 1, p. 110–117; H. Reichwald, Sinn und Unsinn restauratorischer Untersuchungen. Zur Befunderhebung als Teil einer Konzeption. Ebda. Heft 1, p. 25–32.

[2] Svarbiausi išspausdinti meno technikos pirminiai šaltiniai: užuomazgos yra Ch. L. Eastlake, Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters, New York 1960, 2 Bde., pirmąkart pasirodė 1846 metais pavadinimu „Materials for a History of Oil Painting"; M. P. Merrifield, Original Treatises on the Arts of Painting, London 1849, New York 1967, 2 Bde. – Svarbi vieta R. Eitelbergeris iš Edelbergo 1871 ir t. t. Vienoje išleistuose viduramžių ir renesanso meno istorijos ir meno technikos šaltiniuose tenka Theophilus'o Presbyterio, Cennino Cennini, Heracliuso ir Leonardo leidiniams. – Dviejų amžių sandūroje svarbus E. Bergeris su tokiais kūriniais: Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Temperamalerei des Mittelalters, München [2]1912; Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit, München 1901. – D. V. Thompson, The Materials of Medieval Painting, London 1936. – Gerokai per mažai žinoma neišspausdinta E. Plosso disertacija: Studien zu den deutschen Maler- und Färbebüchern des Mittelalters, Phil. Diss. München 1952. – Kaip gausią tapybos technikos pirminių šaltinių bibliografiją reikia paminėti S. M. Alexanderį: Towards a History of Art Materials – A Survey of Published Technical Litterature, in *Art and Archaeological Abstracts* Vol. 7, New York 1969, Nr. 3 (Part I: From Antiquity to 1599), Nr. 4 (Part II: 1600–1750) und Vol. 8, New York 1970/71, Nr. 1 (Part III: 1751–Late 19th Century).

[3] Darbai, kurie *in situ* įvertina tiek meno techninės literatūros, tiek ir būklės įtikrinimo rezultatus: M. Koller/F. Kobler, Farbigkeit der Architektur, in *Re-*

allexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 7, München 1978/79, Sp. 274–428; Th. Brachert/F. Kobler, Fassung von Bildwerken, in ebd., Sp. 743–826; U. Schiessl, Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko, Worms 1983; R. E. Straub, Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* Bd. 1, Stuttgart 1984, p. 131–259; M. Koller, Das Staffeleibild der Neuzeit, in ebd., p. 267–434. – Ši literatūra gausiai perteikia atitinkamą raštiją.

[4] F. Engerand, Inventaire des tableaux du Roy [...], rédigé par N. Bailly, Paris 1899, p. 12–16.

[5] G. Emile–Mâle, Jean Baptiste Lebrun (1748 –1813). Son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux en France, in *Mémoires de la Fédération des soc. hist. et arch. en France* 8, 1956, p. 407 ir toliau. Draugiška akad. dipl. rest. Volkerio Schaibles pastaba.

[6] *Rieggers Archiv der Geschichte und Statistik, insbesondere von Böhmen* 15, Dresden 1792, p. 1–93. – Išsamiai aprašyta su papildoma literatūra Ph. Hackert, Über den Gebrauch des Firnis in der Mahlerey, Dresden 1800, p. 18 ir toliau. – Archeometrijos raidą aprašo J. Riedereris, Kunstwerke chemisch betrachtet, Berlin 1981, p. 1–7; A.-Ch. Brandt/J. Riederer, Die Anfänge der Archäometrie-Literatur im 18. und im 19. Jahrhundert, in *Berliner Beiträge zur Archäometrie* Bd. 3, Berlin 1978, p. 161–173.

[7] American Group des International Institute for Conservation 1963 metų leidinys „Murray Pease Report“ taip apibrėžia „conservator“ (tai atitinka mūsų „restauratorių“) praktiką: „Such practise is considered to comprise three categories. A. Scientific analytical study of art objects, for such purposes as identifying materials, methods of construction, modifications by age or other agencies, and comparison with comparable material, but not as a preliminary to treatment. B. Examination and treatment of works of art, whether by private or institutional operators. C. Supplying previously developed data which may bear in condition, authenticity, autorship or age of specific objects. This can be either by formal publication or private communication“. The Murray Pease Report, in: *Studies in Conservation* 9, 1964, p. 116–121. – Čia taip pat priklauso atitinkami Tarptautinės Chartijos straipsniai apie meno paminklų ir paminklų teritorijų išsaugojimą bei restauraciją, Venecija 1964, vokiškai: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 22, 1968, p. 100 ir toliau.

[8] Klasikinis tyrinėjimo pavyzdys būtų Gento altorius, kai jis buvo grąžintas atgal iš karo stovyklaviečių: L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement, Anvers 1953. Žinomas yra „Štutgarto Rembrandto“ tikrumo tyrinėjimas, publikuotas *Panthéon* 21, 1963, p. 63–100. – Gausius sąvarinių altorių anamnezės pavyzdžius pateikia M. Koller, Hauptwerke spätgotischer Skulptur und ihre aktuelle Restaurierung als Anlass wissenschaftlicher Kolloquien, in *Maltechnik-Restauro* 84, 1978, p. 81–95.

[9] Plg. J. Riederer, Die internationalen Institute für Archäometrie, ihre Arbeitsweise und der Stand der Forschung, in *Maltechnik-Restauro* 81, 1975, p. 11–19; to paties, Kunstwerke chemisch betrachtet, Berlin 1981, p. 162.

[10] Plg. tuo klausimu 1 past. cituotą R. E. Straubo straipsnį apie vaizdinius pavyzdžius ir dokumentaciją *in situ* paminklosaugos srityje.

[11] Skulptūrose pirmąkart aprašyti H. Wilm, Die gotische Holzfigur, Stuttgart 1942, p. 37 ir 31. – Apie apžiūros žymes ant medžio lentų plg. R. E. Straub (kaip 3 past.), p. 149. – Rubenso pavyzdžius pateikia H. v. Sonnenburg, Rubens' Bildaufbau und Technik, in *Maltechnik-Restauro* 85, 1979, p. 77. – Svarbūs įrodymai taip pat yra fabrikų ir dažų prekeivių drobiniai antspaudai ant XVIII ir XIX amžių paveikslų drobių, pvz., B. N. E. Muller, Early American Colorman's Stencil, in *International Institute for Conservation American Group Bulletin* 9, 1969, Heft 2, p. 14.

[12] Apie tai su gražiu Wilmo pavyzdžiu (kaip 11 past.), p. 117 ir toliau su iliustr. – Ignazo Güntherio Altmanšteino krucifikso antraštėje yra visi atnaujinimo duomenys raštelių forma, plg. J. Taubert, Zur Restaurierung des Kruzifixes von Ignaz Günther in Altmannstein, in *Das Münster* 14, 1961, p. 361 ir toliau. – Šoniniame Vyskirchės altoriuje yra statinės dažytojo parašytas laiškas: A. Satzger, Kunsthistorischer Fund in der Wieskirche, in Feierstunden am Lechrain, Unterhaltungsbeilage zu den *Schongauer Nachrichten* Nr. 29, 6. November 1949.

[13] Vario lentelių datavimui svarbu skirti plaktuko arba valco darbo pėdsakus. Į šio skyrimo detales čia nereikia leistis. Bent jau valco pėdsakai vario skardoje galimi anksčiausiai XVIII amžiuje.

[14] Plg. apie tai K. Wehlte, Farbnamen, ein Problem der Gegenwart, in *Maltechnik* 76, 1970, p. 65 ir toliau.

[15] Kiti negatyvūs pavyzdžiai yra, pvz., pagal kalbinę vartoseną įprastas gamtinių druskų išblukimo pavadinimas kaip salietros išblukimas, nepateikiant tolesnės analizės. Ir kalbant apie rėmų gruntuotę, optiškai ištyrus, bet analitiškai neįrodžius, neteisinga kalbėti apie „kreidos gruntą", t. y. kalcio karbonato pigmento turinčią gruntuotę. Tai irgi galėtų būti kalcio sulfato pigmentas, taigi gipso gruntuotė.

[16] A. Gräfin Ballestrem, Cleaning of Polychrome Sculpture, in Conservation of Wooden Objects. Preprints of the Contributions to the New York Conference on Conservations of Stone and Wooden Objects 7. –13. Juni 1970, London [2]1981, Bd. 2, p. 71 ir toliau.

[17] Plg. paskutinį 1 past. įrodymą.

[18] Draugiškas pono restauratoriaus Eike's Oellermanno, Heroldsberg, pranešimas.

[19] Kaip pavyzdžiai atvaizduoti: Inventarisation, Dokumentation und Pflege von Museumsgut, Arbeitsheft des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege, Nr. 1, München 1978. Kalbama apie griežtai tikslinius čekių sąrašus, o ne apie bendrus informatyvius formuliarus! Plg. 1 priedą.

[20] Tam H. Reichwald (kaip 1 past.); ten taip pat instruktyvios iliustracijos. Tokios pat ar panašios sistemos žinomos taip pat ir polichrominei skulptūrai.

[21] Plg. kaip raidos įrodymus pastabas kn. Manuel de la Conservation et la Restauration des peintures, Paris 1939, p. 29 ir toliau; J. Taubert, Über das Photographieren bei der Restaurierung von Skulpturen, in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,* Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 9, 1960, p. 415–420. – Apie įvairios rūšies fotografijų patvarumą plg. A. Kuhn-Wengenmayr, Fotographische Dokumen-

tation im Museum, in *Inventarisation, Dokumentation und Pflege von Museumsgut* (kaip 16 past.), p. 16 ir toliau. – Instrukcijų tikslios daiktų fotografijos paminklosaugos ir būklės įtikrinimo srityse egzistuoja nepaprastai mažai. Galimą fotografijos pritaikomumą matomoje šviesoje siūlo C. Grimm, Detailfotografie als Hilfsmittel der Werkstattforschung, in *Maltechnik-Restauro* 87, 1981, p. 244–260. R. Sachsse, Zur photographischen Dokumentation, in Raum und Ausstattung rheinischer Kirchen 1860–1914. Hrsgeg. v. Udo Mainzer. Düsseldorf 1981, p. 41–46. (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland Bd. 26); P. Grunwald, Verarbeitung und Archivierung von Negativen, Diapositiven und Vergrösserungen. Mainz 1984. (= Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes VII).

[22] Čia nebūtina toliau leistis į fotogrametrijos metodą. Trumpai skulptūros srityje J. Riederer (kaip 9 past.), p. 143. – H. Foramitti und M. Koller, Photogrammetrische Arbeiten für das Stift Melk, in *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 34, 1980, Nr. 3/4, p. 120–124; H. Foramitti, The use of photogrammetry in restoration, in *Conservation within historic buildings, IIC Preprints Contributions to the Vienna Congress,* September 7-13, London 1980, p. 57–59. – Gausios bibliografinės nuorodos. – Tuo tarpu esama kelių fotogrametrinių altorių pagavų. Kaip to pavyzdį ir dokumentinės publikacijos informaciją galima paminėti tik Pacherio altorių: H. Foramitti u. a., Photogrammetrische Aufnahme und Auswertung des Pacher-Altars, in M. Koller/N. Wibiral, Der Pacher Altar in St. Wolfgang (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. II), Wien 1981, p. 108–144; ten daug iliustracinių pavyzdžių. Vokietijoje, pvz., yra fotogrametrinių Eslingeno altoriaus (Eslingeno miesto bažnyčia) ir Švabacho altoriaus nuotraukų.

[23] I. Bogovicic, Symboles graphiques dans la documentation concernant la restauration. ICOM Committee for Conservation, 6th Triennial Meeting, Ottawa 1981, 81/4/1.

[24] Svarbus architektūros paminklų apsaugai, kartu ir instruktyvus: A. Magerl, Bauaufnahme in der Praxis des freiertn Architekten: Wissenschaftliche, technische, wirtschaftliche Ergebnisse, in Erfassen und Dokumentieren im Denkmalschutz (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Heft 16), Stuttgart 1982, p. 54–61.

[25] Apskritai: E. Darmstaedter, Berg-, Probir- und Kunstbüchlein, München 1926; to paties, Technisches Schriftum des alten Handwerks, in *Kultur des Handwerks*, Amtl. Zeitschrift der Ausstellung „Das Bayerische Handwerk", Heft 15, April 1927, p. 145 ir toliau. – Thomas Brachertas, Manfredas Kolleris, Rolfas E. Straubas (ypač apie viduramžišką tapybą) įvertina meno techninę raštiją meno technologijoje.

[26] Plg. B. Bischoff, Die Überlieferung des Theophilus-Rugerus nach den ältesten Handschriften, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* 3 F. Bd. 3/4, 1952/53, p. 145–149. – Bibliografines prieigas be 2 past. pasiūlytos išleistos literatūros, parodo D. V. Thompson jr., Trial Index to Some Unpublished Sources for the History of Medieval Craftmanship, in *Speculum* 10, 1935, p. 410–431. Pateikiama keletas specialiųjų bibliografijų (plg. 25 past.). Vokiška išspausdinta šaltinių literatūra apie XVII–XIX amžių dokumentacinę tapy-

bą: U. Schiessl, Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko, Worms 1983, p. 241–252. Autorius rengia plačią 1532–1900 metais vokiškai išspausdintos šaltinių literatūros bibliografiją.

[27] To ėmėsi K. Nicolaus, Untersuchungen zur italienischen Tafelmalerei des 14. ir 15. Jahrhunderts, in *Maltechnik-Restauro* 1973, p. 142–192. Tačiau kyla rimtas klausimas, ar remiantis keletu itališkų lentų pirminių šaltinių dėka galima nustatyti technologijos identitetą. Tai atsiskleidžia, kiek autorius, palyginti su Cennino tekstu apie teptukų gamybą (ten pat, 63–66 skyriai), to laikmečio kūriniuose ieškojo pasilikusių, prilipusių teptukų šerelių: „Jokioje lentoje nebuvo originalių teptuko šerelių“ (ten pat, 2 dalis, p. 248).

[28] Tai akivaizdu istoriškai tiriant dažiklių medžiagas: išradimo, gamybos, taip pat prekybos datos pateikia kriterijus kaip *terminus ante* ir *post quem non*. Tačiau taip pat esama klasikinių, visada esančių ir naudotų pigmentų, kurie tam nepasitarnauja. Plg. H. Kühn (kaip 34 past.); to paties, Farbe, Farbmittel: Pigmente und Bindemittel in der Malerei, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* Bd. 7, München 1978/79, Sp. 1–54; to paties panašiai: Farbmateriallien, Pigmente und Bindemittel, in *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* Bd. 1, Stuttgart 1984, p. 11–54.

[29] Kaip kelionių aprašymų pavyzdį reikia paminėti įrodymus ryšium su valdovų figūrų spalvotumu Šv. Mykolo bažnyčios Miunchene fasade. Iš tiesų skurdžios būklės, kuri galėtų rodyti bronzą imituojančius uždažymus (W. Bertram, Die Restaurierung der Giebelfassade von St. Michael in München, in *Maltechnik-Restauro* 1, 1972, p. 42–45; taip pat Th. Brachert, Die Techniken der polychromierten Holzskulptur, in *Maltechnik-Restauro* 1 (1972 36 *past.*), priešpriešiais yra trys istoriniai fasadų aprašymai (kurie visi yra atsiradę prieš jos pirmąkart paminėtą renovaciją 1697 metais), kurie figūras apibrėžia kaip „weiss Marmelstain gehawen“. Išsamiai šiuos šaltinius komentuoja L. Altmann, St. Michael in München, in *Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte* 1976, p. 17 ir toliau. Čia, be kita ko, kalbama apie kelionių pranešimus.

[30] Publikuotos vėlyvųjų viduramžių altorių sutartys: H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt [2]1977, p. 108–136. XVIII amžiaus altorių sutarčių detalės: M. Koller, Barockaltäre in Österreich: Technik – Fassung – Konservierung, in Der Altar des 18. Jahrhunderts, 1978, p. 223–269. – Atitinkama literatūra apie Pietų Vokietiją – U. Schiessl (kaip 3 past.). – Korespondencija tarp dailininkų ir užsakovų taip pat labai naudinga ir paminklų tyrinėjimui, reikia tik prisiminti technines nuorodas Dürerio (Helero altorius) arba ir Rubenso korespondencijoje, paminint tik garsiausius pavyzdžius. Kartais taip pat naudinga peržiūrėti dailininkų dienoraščius. Medžiagos sąrašai anl. stambesnių kūrinių gaminimo retai yra publikuoti. Pamokomas pavyzdys: Eva Maria Vollmer, Neue Erkenntnisse zur Innenausstattung der Wallfahrtskirche Maria Steinbach an der Iller, in *Ars Bavarica* 15/16, München 1980, p. 97–104.

[31] Tai jau prasideda esant visuotinei techninei raštijai. Vienintelis ligi tol J. A. van de Graaf, The Interpretation of Old Painting Recipes, in *Burlington Magazine* 104, 1962, p. 471–475.

[32] E. E. Ploss, Die Fachsprache der deutschen Maler im Spätmittelalter, in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 79, 1965, p. 70–83 ir 315–324. Plossas toliau

intensyviai tyrinėjo kai kuriuos specialius *Termini technici*, kurie atskleidžia filologinės problemos kompleksiškumą.

[33] U. Schiessl, Die Bestätigung kunsttechnischen Quellen durch technologische Untersuchungsbefunde, in *Maltechnik-Restauro* 86, 1980, p. 9–22.

[34] Nepaprastai aktuali čia yra F. Mairinger ir M. Schreiner, New methods of Chemical Analysis – a Tool for the Conservator, in Science and Technology in the Service of Conservation. Preprints of the Contributions to the Washington Congress, 3.–9. September 1982, London 1982, p. 5–15, su plačiu literatūros sąrašu. Labai instruktyvu: M. Schreiner und Franz Mairinger, Chemische und physikalische Analysetechniken, in Katalog der Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek 8. Juni – 13. Oktober 1984; Texte, Noten, Bilder. Neuerwerbungen, Restaurierungen, Konservierungen, Wien 1984, p. 315–335; apžvalga taip pat J. Riederer (kaip 6 past.). – Sauver l'art? Conserver-analyser-restaurer, Ausstellungskatalog Genf 1982; La vie mystérieuse des chefs d'oeuvre, Ausstellungskatalog Paris 1981; J. R. J. van Asperen de Boer, An Introduction to the Scientific Examination of Paintings, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 26, 1975–1976, p. 1–40, su gausiomis bibliografinėmis nuorodomis; Hermann Kühn, Möglichkeiten und Grenzen der Untersuchung von Gemälden mit Hilfe von naturwissenschaftlichen Methoden, in *Maltechnik-Restauro* 80, 1974, p. 149–162, H. P. Schramm/ B. Hering, Historische Malmaterialien und Möglichkeiten ihrer Identifizierung, Dresden 1980. – Inkunabulas gamtamoksliniame tyrinėjime būtų M. de Wild, Het natuurwetenschapelijk onderzoek van schilderijen, s'Gravenhage 1928; kita ankstyvoji literatūra Kühno knygoje, p. 161, past. 16 ir toliau.

[35] A. Knoepfli u. a., Verallgemeinerung technologischer Untersuchungen besonders an gefasstem Stuck, in Festschrift Walter Drack, Stäfa 1977, p. 268–284; E.-L. Richter, Sinn und Unsinn technologischer Untersuchungen, in *Mitteilungen* 1979/80, *Deutscher Restauratorenverband*, Bonn 1980, p. 10–15.

[36] Žr. 34 past.: kaip bibliografija yra Londono IIC *Art and Archeology Technological Abstracts* (AATA).

[37] J. Taubertas nustatė šią terminologiją: Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung naturwissenschaftlicher Gemäldeuntersuchungen, Phil. Diss. Marburg 1956.

[38] Apžvalga Riederer kn. (kaip 34 past.), p. 144 ir toliau.

[39] Plg. apie tai labai instruktyvų: F. Mairinger, Untersuchung von Kunstwerken mit sichtbaren und unsichtbaren Strahlen, Wien 1977, p. 17.

[40] Mairinger (kaip 39 past.). – Ankstyvoji literatūra kn. Ch. Wolter, Naturwissenschaftliche Methoden in der Kunstwissenschaft, in *Enzyklopädie der Geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, 6. Lieferung, München 1970, p. 73.

[41] Mairinger (kaip 39 past.), p. 17 ir toliau išsamiai; K. Nicolaus, Gemälde im Licht der Naturwissenschaft, Ausstellungskatalog Braunschweig 1978, p. 11–33, su papildoma literatūra.

[42] Instruktyviai Mairinger (kaip 39 past.), p. 20–29. – Istorinė raida ir tolesnė literatūra Nicolaus kn. (kaip 41 past.), p. 35–43.

[43] Vis dar nepasenę apie tai: Taubert (kaip 37 past.). Historischer Überblick bei Nicolaus (kaip 41 past.), p. 45 ir toliau, su papildoma literatūra. Instruktyviai paaiškinantis Mairinger (kaip 39 past.), p. 31–49. – J. Taubert, Beobach-

tungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 26, 1975, Bussum 1976, p. 41–72; K. Nicolaus, Infrarotuntersuchung an Gamälden, in *Maltechnik-Restauro* 82, 1976, p. 73–101; M. Koller/F. Mairinger, Bemerkungen zur Infrarotuntersuchungen von Malereien, in *Maltechnik-Restauro* 83, 1977, p. 25–36; plg. apie tai K. Nicolaus atkirtį, ten pat, p. 120; D. Hollanders-Favart/R. van Schoute (Hg.), Le dessin sous-jacent dans la peinture (Colloques I et II organisés par le Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques 1975 et 1977), Louvain 1979, ten p. 68–143 yra 1975–1978 metų bibliografija.

44 Apie tai išsamiai ir sistemiškai žr. Mairinger (kaip 39 past.), p. 44 ir toliau.

45 Bendrais bruožais A. Gilardoni/R. A. Orsini/S. Taccani, X-Rays in Art, Como 1977; gausios bibliografinės nuorodos.

46 Istorinė apžvalga su gausia literatūra Nicolaus'o kn. (kaip 41 past.), p. 90–131.

47 Ch. Wolters, Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen, Frankfurt 1938; Taubert (kaip 37 past.).

48 Sistemiškai Mairinger (kaip 39 past.), p. 74 ir toliau.

49 Pirmąkart išsamiau Mairinger (kaip 39 past.), p. 82 ir toliau.

50 Mairinger (kaip 39 past.), p. 70 ir toliau; Van Asperen de Boer (kaip 34 past.), p. 12 ir toliau; Nicolaus (kaip 41 past.), p. 96 ir toliau.

51 Riederer (kaip 34 past.), p. 112 ir toliau.

52 J. Plesters, Cross-sections and Chemical Analysis of Paint Samples, in *Studies in Conservation* 2, 1955/56, p. 110.

53 Kühn (kaip 34 past.), p. 155.

54 Wolters (kaip 40 past.), p. 82; Riederer (kaip 34 past.), p. 123. Puikią išsklaidą pateikia taip pat E.-L. Richter in H. Westhoff/H. Härlin/E.-L. Richter/H. Meurer, Zum Freudenstädter Lesepult. Holztechnik, Fassung und Funktion, in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Würtemberg* 17, 1980, p. 82.

55 Su iliustr. Richter (kaip 54 past.); Kühn (kaip 34 past.), p. 156.

56 Riederer (kaip 34 past.), p. 125.

57 Ten pat (kaip 34 past.), p. 132.

58 Ten pat, p. 128.

59 Ten pat, p. 129.

60 Kühn (kaip 34 past.), p. 156; Riederer (kaip 34 past.), p. 129 ir toliau.

61 Mikroskopinės medienos apibūdinimo galimybės aprašytos: D. Grosser/E. Geier, Die in der Tafelmalerei und Bildschnitzerei verwendeten Holzarten und ihre Bestimmung nach mikroskopischen Merkmalen, Teil I, Nadelhölzer, in *Maltechnik-Restauro* 81, 1975, p. 127–148, und Teil II, Europäische Laubhölzer, ebd. 82, 1976, p. 40–54. Tokių tyrinėjimų rezultatais pasinaudoja įdomūs tyrinėjimai, kurių, deja, dar yra per mažai: J. Marette, Connaissance des Primitifs par l'Etude du Bois, Paris 1961.

62 Puikią medžio rievių tyrimų apžvalgą pateikia F. H. Schweingruber, Der Jahrring, Bern 1983. – Keletas literatūros nuorodų apie dendrochronologiją (be statybinės miško medžiagos datavimo): J. Bauch/W. Liese/D. Eckstein, Über die Altersbestimmung von Eichenholz in Norddeutschland mit Hilfe der Den-

drochronologie, in *Holz als Roh- und Werkstoff* 25, 1967, p. 285–291; E. Hollstein, Jahrringdatierung von Hölzern, in *Arbeitsblätter für Restauratoren*, Mainz 1968 (1), Gruppe 8, p. 1–9; J. Bauch/D. Eckstein, Dendrochronological Dating of Oak Panels of Dutch Seventeenth-Century Paintings, in *Studies in Conservation* 16, 1970, p. 45–50; J. Bauch/D. Eckstein/M. Meier-Siem, Dating the Wood of Panel by a Dendrochronological Analysis of the Tree-rings, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1972, p. 485–496; J. Bauch/D. Eckstein/G. Brauner, Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln und Plastiken, in *Maltechnik-Restauro* 80, 1974, p. 32–40; J. M. Fletcher, A Group of English Royal Portraits Painted Soon After 1513. A Dendrochronological Study, in *Studies in Conservation* 21, 1976, p. 171–178; Y. Trenard, L'art de faire parler le bois: initiation à la dendrochronologie, in *Etudes généraux, Centre Technique du Bois* 163, 1978, p. 73; P. Klein/J. Bauch, Tree-Ring Chronology of Beech Wood and its Application in the Dating of Art Objects. ICOM Committee on Conservation, 6th Triennal Meeting, Ottawa 1981, Working Group: Easel Paintings (81/20/6). – Istorinės nuorodos apie dendrochronologiją J. Fletcher (Hg.), Dendrochronology in Europe: Principles, Interpretations and Application to Archaeology and History. Based on the Symposium Held at the National Maritime Museum, Greenwich, July 1977, Oxford 1978.

[63] Plg. su tuo Kühn (kaip 34 past.), p. 161 dėl amžiaus įtikrinimo. – Gerą įvadą pateikia: Die Textilmikroskopie gestern, heute und morgen, in *CIBA-Rundschau* 12, Januar 1959, Nr. 142, p. 2–36. Papildomą literatūrą apie pluošto nustatymą reikia paimti iš tekstilės technologijos srities.

[64] Plg. Kühn (kaip 34 past.), p. 159, su papildoma literatūra.

[65] Riederer (kaip 34 past.), p. 134. – Visi chromatografijos metodai paaiškinta: Chromatographie, in *CIBA-Rundschau* 1966/3.

1 priedas

Trumpas būklės sąrašas muziejaus vidaus naudojimui. Iš Arbeitsheft des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 1, München 1978.

Matavimo schema: Aukštis, Ilgis

MUZIEJUS: .... objektas: **paveikslai**
Erdvė: ....
Dailininkas: ....
Signatūra: .... datavimas: ....
Pavadinimas: ....
Inv. Nr. ....matmenys: Aukštis............ Plotis............ Ø ....

1 Paveikslo pagrindas:	popierius	kartonas	drobė	medis	varis	
ant:						
vėliau dubl. ant:						

BŪSENA: Suplėšyti □ Trikampiai įtrūkiai □ Skylės □ suskilęs į...dalis grublėtai □ banguotai □ raukšlėtai □ gumbuotai □ išlūžos □ sugadinti kampai □ sluoksnių atsiskyrimas □ pelėsiai □ pelėsių dėmės □ vandens žala □ kenkėjų apnikimas □
Pastabos ....
....

Konserv. restaur.: neatidėliotinas □ skubus □ pageidautinas □ nereikalingas □

2 Gruntuotė: jokios □ kreidos gr. □ aliejinis gr. □ nenustatomas □
SLUOKSNIŲ PAD.: plonas □ normalus □ storas □ spalvotas: ....
lipdymai □ graviravimai □ puncavimai □
BŪSENA: patamsėjimas □ rišlumo sumažėjimas □ įtrūkių susidarymas □ įdubų susidarymas □ iškorėjusios dalys □ atskilusios dalys □ drėgmės žala □ mechaniniai pažeidimai □
Pastabos ....
....

Konserv. restaur.: neatidėliotinas □ skubus □ pageidautinas □ nereikalingas □

3 Spalvotas sluoksnis: aliejus □ tempera □ mišri technika □ guašas □ lakštinis metalas □ aplikacijos □
BŪSENA: sikatyviniai įtrūkiai □ raukšlės □ sumuilėjimas □ išsproginėjimas: □ atsiskyrimas nuo pagrindo □ ruplių susidarymas □ lazūros pakenkimas □ įtrinta □ aptinkuota □ mech. pažeidimai □ išlaužos, netekimai □ uždažyta □ trikdantys retušai □ purvas, musių išmatos □ tempimo arba spraudimo rėmų paženklinimas □
Pastabos ....
....

4 Lakas: jokio □ UŽTEPIMAS: storas □ normalus □ plonas □ nelygus □ nudažytas □ kopalo arba lakiška danga □
BŪSENA: pageltęs □ išsproginėjęs □ įtrintas □ purvinas paviršius □ virtęs miltelais □ mechan. pažeid. □ vandens žala □ musių purvas □
Pastabos ....
....

5 Tempimo rėmai: tempimo rėmai □ spraudimo rėmai □
BŪSENA: anobijų apnikimas □ anobijų apnikimas lyd. □ apgadinta □ trūksta pleištų □
Pastabos: tempimo/spraudimo rėmai nusklembti □ suklijuoti □
Tempimo/spraudimo rėmai pakeisti tinkamais pleištiniais r. □ konserv. įrašas □

Konserv. restaur.: neatidėliot. □ skubus □ pageidaut. □ nereikaling. □

6 Įrėminimas: nėra □ orig. rėmai □ seni rėmai išpjauti □ modernus įrėminimas □
BŪSENA: atviros klijų siūlės ant nusklembimo □ trūkstamos dalys □ palaidos dalys □ fanieros sluoksnis □ medienos atskilimas □ atšokusi gruntuotė □ išdažytas sluoksnis □ perdažytas □ bronzuotas □ iš dalies bronzuotas □ netinkami pataisymai .... anobijų apnikimas □ anobijų apn. lyd. □

Konserv. restaur.: neatidėliot. □ skubus □ pageidaut. □ nereikaling. □

Restauravimo programa/kalkuliacija
naujai ištempti drobę □ išlyginti □ sutvirtinti sluoksnius □
dubliuoti □ regeneruoti □ užglaistyti □ išvalyti □
retušuoti □ lakas □ suklijuoti □ pridurti □
nuvalyti □ restauruoti išdažymą □
Data: ....

laikas	d.	val.
Paveikslas		
Tempimo rėmai		
Rėmai		
iš viso		

2 priedas

Rastrų katalogas dažytų medžio skulptūrų būklei ištirti, 1978 metais sudarytas restauratoriaus Eike'o Oellermanno.

Medžio skulptūrų tyrimai

1. Identifikacija
   1.1. Vaizdavimo aprašymas (pvz., šv. Lukas, sėdinti figūra, rašantis knygoje, prie jo kojų guli jautis).
   1.2. Dailininkas, taip pat priskyrimas, ... pobūdis ir t. t.
   1.3. Datavimas.
   1.4. Savininkas.
   1.5. Saugojimo vieta.
   1.6. Matmenys (maks. aukštis, maks. plotis, maks. gylis, galimas svoris).

2. Medžio šerdis
   2.1. Medžiaga.
   2.2. Pridūrimai: pridūrimų skaičius ir lokalizacija. Suklijuota, įpleištinta, prikalta vinimis, pritvirtinta varžtais, cinkuota. Nuimamos dalys (kaip rankos ir atributai). Medienos kokybės aprašymas, medžio šerdies būklė, medienos tekstūros linija.
   2.3. Skaptavimas: gylis. Kruopštus paruošimas, perpjovos, užlopymai, užpakalinės briaunos pritvirtinimas ir ypatybės, užpakalinės dalies apdirbimas.
   2.4. Skulptūros konstrukcija: visai apvali, pusiau apvali, plokščia, reljefinė, daug arba mažai detalių, gilūs užpakalinės dalies nusklembimai, plonasienė.
   2.5. Apdorojimo pėdsakai: raižiklis, pjūklas, formiklis, pirštų antspaudai, grąžtas – 0 mm (pleištams arba skylėms), šlifavimo pėsakai, grandymo pėdsakai, varstoto pritvirtinimo pėdsakai (pagal galimybę rekonstruoti ir nupiešti raižymo formą ‿ ∪ ∨ —).
   2.6. Struktūravimai: tremoliuoti paviršiai (nurodyti peilio plotį), įpjovos, puncavimai, grioveliai (galbūt perkelti nutrinant).
   2.7. Aplikacijos: medžio karoliukai, brangakmeniai (įvardyti medžiagą), – jeigu paslėpti po uždažymu, t. y. po kreidos gruntu, taip pat pateikti odos dryžius (gyslas) ir t. t.
   2.8. Dangos: tik originalios, – vadinamosiose nedažytose medžio skulptūrose – lazūros, lakai, impregnacija klijais, beicai ir panašiai.
   2.9. Spalvotos detalės: išdažytos lūpos, nudažytos akys, kraujagyslių tinklas; paauksuoti kraštai, nurodyti medžiagas (akvarelė, aliejiniai dažai, tempera). Atspalviai, tapybinės detalės, (šviesos atspindys akyse, nutapytas nukirptų plaukų perėjimas į kūno spalvą ir t. t.).

3. Gruntuotė
   3.1. Paruošimas: drobės klijuotės, pakulos, gyvūnų plaukai, pergamentas, šakų apdorojimai, išdeginti sakingi gālai (apklijuotus paviršius nurodyti %).

3.2. Kreidos gruntas: rišiklis, kreidos gruntas, atspalvis (baltas, pilkas, gelsvas), granuliacija, įterptos svetimos medžiagos (plaukai, stiklo šukės, tekstilės siūleliai). Sluoksnių skaičius, storis (mm), proceso aprašymas (kaip sujungta, plonai užtepta, skulptūra stačia ar gulinti), skirtingi konkrečių dalių sluoksniai (kaip kūno spalva prieš apsiausto išorinę pusę, prieš postamentą).
3.3. Išbaigimas: šlifavimo pėdsakai, taisymai, asiūklio technika.
3.4. Struktūravimai: graviruotės (galbūt perkeltos dėl nutrynimo), pastiglė. Apibūdinti paviršius (apatiniai drabužiai, kolonos ir t. t.). – Čia prašome neįtraukti puncavimų, nes jie buvo daromi tik po auksavimo.
3.5. Aplikacijos: plastiniai kraštai, į gruntuotę įdėta oda ar pergamento apklijavimas, stiklas, akmenys.
3.6. Pastabos apie tolesnį apdorojimą: nurodymai auksuotojams (kaip paruošiamasis raižymas), piešinys teptuku, kitokie paženklinimai.

4. Metalo dangos
4.1. Polimentas: suodžiai, – atspalvis; bolius, – atspalviai (šviesiai raudona, tamsiai raudonas, spindintis, juodas), daugiasluoksnis.
4.2. Aliejinis podažis: niuansuota, prieš tai gruntuota; – koks atspalvis.
4.3. Be išankstinių linijų: tiesiai ant kreidos grunto (pavyzdžiui, sidabras liustrams).
4.4. Metalai: auksas, sidabras, lakštinis auksas ant lakštinio sidabro, bronza. Lakšto dydžiai, pateikti oksidacijos stiprumą, taip pat pateikti padengtus plotus (apsiausto išorinė pusė ir t. t.)
4.5. Poliravimas: įrankių žymės; blizgesio įvertinimas.
4.6. Puncavimai: puncų dydis ir forma (galbūt perkelti nutrinant).
4.7. Dangos: lakas, klijai ar panašiai. Visiškai ar dalimis (pvz., tik kraštai).

5. Spalva (papildyta dažymo schema)
5.1. Mėlyna: pažymėti plotus. Spalvotas preliminarus brūkšnys (ar jis dvisluoksnis?), spalvotas užtepimas, grūdėtumas, rišamosios medžiagos nuoroda.
5.2. Raudona: plotų pažymėjimas. Vienasluoksnė; optinis įspūdis, ar vandeninės, ar dervos/aliejaus turinčios spalvos (pūslelių dariniai). Dvisluoksnis; kraplako lazūros, išblukimai. Spalvos nuosavas blizgesys. Sujungta, užtepta, lygu.
5.3. Žalia; dvisluoksnė; rusvėjimo laipsnis, žiūrint kiek nurusvėjus, kokios dalys labiau, kokios mažiau. Plotų pažymėjimas.
5.4. Juoda: pažymėti plotus. Optinis vandeninių ar aliejaus/dervų turinčių dažų atspalvis. Spalvos nuosavas blizgesys.
5.5. Geltona: žr. 5. 4.
5.6. Kūno spalva: išsamus tapybinių detalių aprašymas; veido spalvos atspalviai. Sujungta, užtepta, lygu. Lazūros. Spalvos blizgesys.
5.7. Blizgesys: pažymėti plotus. Raudona su auksiniu laku ant sidabro. Žalia, dvisluoksnis, rusvėjimo laipsnis. Nurodyti metalo dangos pobūdį, ar poliruota, ar matinė (žr. 4.1–4.4).
5.8. Kitos spalvos: mišiniai.
5.9. Dangos: lakas, klijai ar panašiai. Visiškai ar iš dalies.

6. Papuošimo technika
   6.1. Aplikacijos:
      a) Spaustas brokatas: sandaros aprašymas, klijuojamas sluoksnis, gryna masė, alavo folija, suriko masė, auksavimo pobūdis, modelio dydis. Riflių linija (vertikaliai, horizontaliai, skersai). Atskirti pavyzdį nuo riflių. Paruošti rekonstrukcijos piešinį (1:1). Ypač ieškoti klaidų rifliuose:
      b) Oda, virvės, plaukai.
      c) Popieriniai blizgiasiūliai – 0 mm, popierinės žvaigždės – 0 mm, auksavimo pobūdis.
      d) auksakalystės darbai (sagės, brangakmeniai).
   6.2. Sgrafitas: pagal galimybę perkelti ant kalkės, aprašyti tapybos techniką.
   6.3. Šablonai: pagal galimybę perkelti ant kalkės, aprašyti tapybos techniką.
   6.4. Laisva tapyba (pvz., nudažytas katalikų dvasininkų apsiaustas, drabužių kraštai, reljefo pagrindas ir t. t.). Aprašyti tapybos techniką, galutinio eskizo pobūdį, individualius požymius.

7. Ypatingos pastabos
   7.1. Charakteristika.
   7.2. Radiniai.
   7.3. Signatūros, įrašai.

8. Būklė (tyrimo metu)
   8.1. Medžio šerdis: kirmvarpos, žala, sugadinimai.
   8.2. Nudažymas: perdažymų skaičius pagal galimybę pateikti sluoksnių seką, nes dažymo schema galbūt kartojasi.
   8.3. Restauracijos: senesniųjų restauracijų dokumentacija.
      a) Fotografijos, piešiniai, suvestinės, gamtamoksliniai tyrinėjimai, ar chyvinės bylos.
      b) Dokumentacijos saugojimo vieta (muziejai, paminklosaugos institucijos, privati nuosavybė, archyvai).
   8.4. Restauracijos reikalingumas, (prašom atskirti, ar konservacinis defektas, ar estetiškai nepatenkinamas įspūdis).
   8.5. Galimybė pasiskolinti (susijusi tik su objektu, o ne su eksponavimo aplinkybėmis).
   8.6. Restauracijos sąnaudos: įvertinti laiko sąnaudas.

9. Priedai
   9.1. Dokumentaciją sudaro:
      a) Ataskaita (puslapiai), nudažymo schema.
      b) Piešiniai, fotografijų sąrašai, gamtamokslinių tyrimų įvertinimo ataskaita.
      c) Restauracijos ataskaita.
   9.2. Dokumentacija parengta: vardas, data.

Dethardas von Winterfeldas

Būklės įtikrinimas architektūroje

1. Įvadas

Willibaldo Sauerländerio tekstas pateikė turinišką objekto arba būklės įtikrinimo sąvokos apibrėžimą. O dėl kasdienės kalbinės vartosenos, tai statinių tyrinėjimo ir paminklosaugos praktikoje ji šiek tiek kitokia: ten būklė suprantama kaip tam tikra, užtikto ar dirbtinai preparuoto istorinio objekto padėtis. Paprastai kalbama apie vieną detalę, pvz., spalvoto dažymo liekaną arba dingusį suskaidymą. Restauracija, einanti paskui būklę, remdamasi tokiomis didesnėmis ar mažesnėmis liekanomis, bando atstatyti prarastą būklę. Taigi tokios būklės įtikrinimas yra jos mokslinis suvokimas, bet pirmiausia jos konservavimas, t. y. jos apsauga nuo visiško sunaikinimo. Šia galbūt labiau kasdienės kalbos prasme būklė beveik niekada nereiškia statinio bendro vaizdo įskaitant priklausančius rašytinius šaltinius, kaip mes tai norime traktuoti šiame tekste, kuriame būklės įtikrinimas tapatinamas su moksliniu suvokimu.

Objekto arba būklės įtikrinimas architektūroje paprastai apibrėžiamas kaip „statinio tyrinėjimas“, glaudžiai susijęs su statybos istorija ir architektūros istorija, meno istorijos specialiosiomis sritimis, tačiau nuo XIX amžiaus – kartu kaip autonomiškos mokslo sritys architektų rengimo sektoriuje senosiose aukštosiose technikos mokyklose, šiandieniniuose technikos universitetuose. Ten jos apima visą architektūros istoriją nuo pradžios iki šių dienų, taigi daugiau nei meno istorijos kontekste, kur pradedama nuo vėlyvosios antikos ir paprastai apsiribojama vakarietiškuoju kultūriniu sluoksniu. Inžinieriai statinių tyrinėjimą kai kada supranta grynai statinio fizine, technine, statikos, medžiagotyros ir t. t.

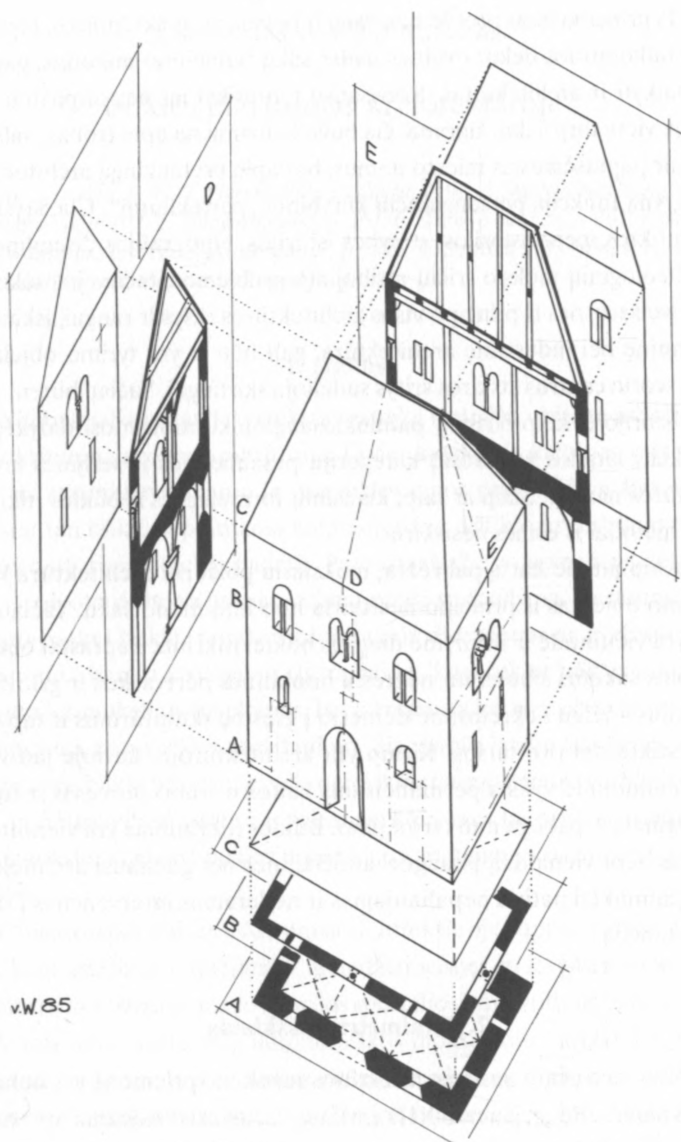
prasme, o ši sąvoka meno istorikams ir istoriją tyrinėjantiems architektams, kurie taip pat tai nagrinėja, yra vienprasmė.

Iš principo visas problemas, taigi ir beveik visus skulptūros, tapybos bei taikomosios dekoratyvinės dailės šakų tyrinėjimo metodus, galima pritaikyti ir architektūrai. Renesanso teoretikai jai net pripažino pirmąją vietą tarp šakų; žinoma, čia buvo kalbama ne apie trobas, valstiečių ar paprasčiausius miesto namus, bet apie pretenzingą architektūrą su gryną funkciją peržengiančiu kūrybiniu „pertekliumi". Čia išryškėja tam tikros meno istorijos, statybos istorijos, etnografijos disciplinų[1] ir archeologinių mokslo sričių atribojimo problemos, tačiau jos sėkmingai įveiktos, nes iš principo visos architektūros rūšys ir rangai, įskaitant techninę bei industrinę architektūrą, gali būti ir yra tyrimo objektas. Tik svorio centrus atskiros sritys sudėlioja skirtingai. Tačiau būtent meno istorijoje, kaip būsimų paminklosaugininkų mokymosi dalyke, jie perkelti kitados žemiausių kategorijų pasaulietinės ir serijinės architektūros naudai. Šiaip ar taip, klausimų formuluotės ir būklės įtikrinimo metodai iš esmės nesiskiria.

Kaip jau ne kartą pabrėžta, moksliniu požiūriu architektūra kaip tyrimo objektas iš principo nesiskiria nuo kitų meno šakų. Tačiau ne tai yra vienintelė ir išskirtinė dingstis būklei įtikrinti. Paprastai būtent kitoms šakoms šiuo metu negresia nuolatinės pertvarkos ir griovimo pavojus – jeigu nekreipsime dėmesio į grėsmę skulptūroms ir tapybai ant stiklo dėl oro taršos. Kitaip yra architektūroje, kurioje jau vien dėl naudojimo vyksta permanentinis kaitos ir irimo procesas ir todėl „originalas" pabėga nuo tyrinėjimo. Būklės įtikrinimas yra vienintelis kelias bent vieną dalį išsaugoti ateičiai, nes net garsiausi architektūros paminklai patiria nepaliaujamas ir nederamas intervencijas į savo substanciją.

2. Planimetrinė išsklaida

Nuo seno svarbiausia architektūros suvokimo priemonė yra nubraižytas *planas*. Be to, jau nuo XIII amžiaus dažniausiai kalbama apie daugiau ar mažiau tikslias visų statinių ar jų dalių (fasadų, bokštų) ortogonalias projekcijas. Objektas nuo įsivaizduojamų lygiagrečių spindulių, kurie su atvaizdo plokštuma sudaro statų kampą, projektuojamas į ją, žinoma, sumažintu masteliu. Trečioji spindulių krypties dimensija iš-



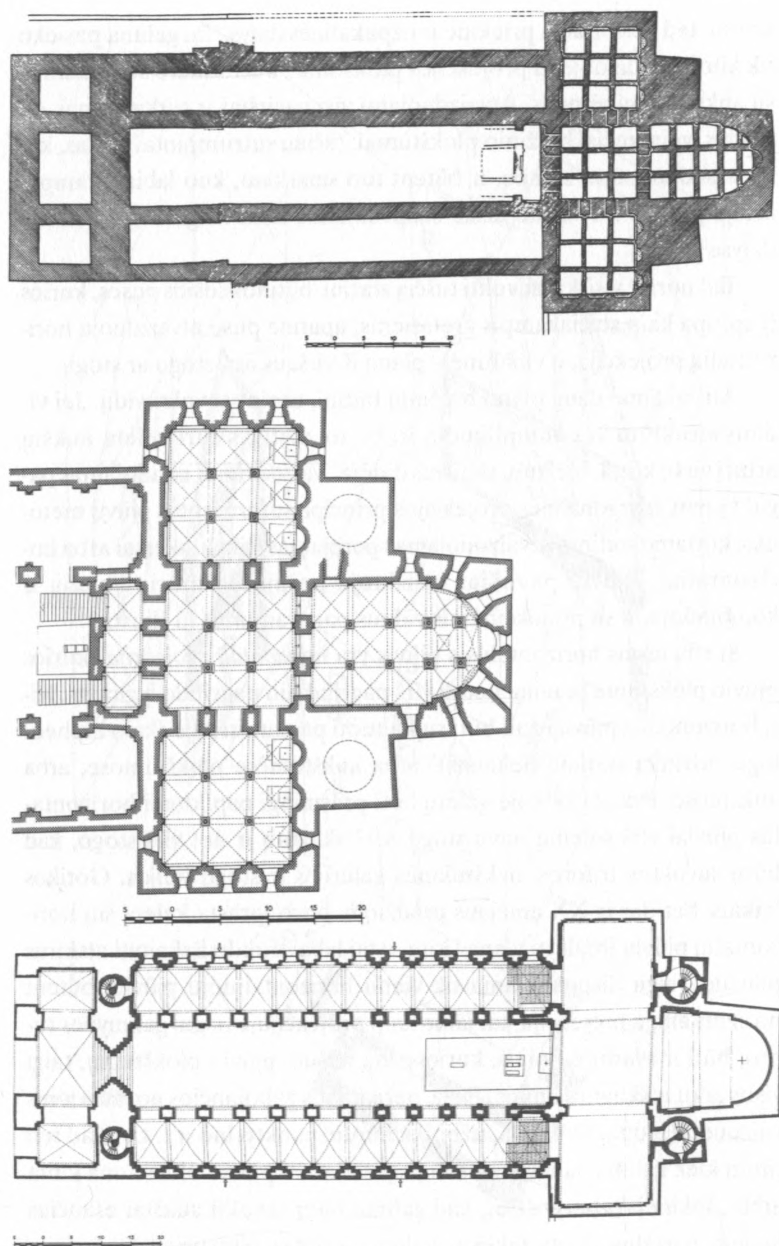
1 iliustr. Ortogonalinė projekcija pavaizduota izometriškai. A, B, C – horizontalios projekcijos įvairiose plokštumose, D – skerspjūvis, E – išilginis pjūvis, be to, panoramos („apžvalgos“)

krinta, tad neskiriama priekinė ir užpakalinės dalys. Tai galima pasiekti tik kitoje išsklaidoje su projekcijos plokštuma, kuri sudaro statų kampą su anksčiau minėtomis. Atvaizduojami visi paviršiai ir suskaidymai, einantys lygiagrečiai brėžinio plokštumai, tačiau sutrumpintai viskas, kas su ja sudaro statų kampą, ir būtent tuo smarkiau, kuo labiau kampas artėja prie 90°. Ypač tai aišku suapvalintose arba vingiuotose statinių dalyse[2].

Tad norint visiškai suvokti tuščią statinį, būtinos šešios pusės, kurios jį apsupa kaip stačiakampis gretasienis; apatinė pusė atvaizduoja horizontalią projekciją, o viršutinė – planą iš viršaus ant stogo ar stogų.

Atitinkamai daug plano brėžinių būtini, norint suvokti vidų. Jei vidaus struktūra yra komplikuota ir, be to, statinys turi keletą aukštų arba į viršų kinta, brėžinių skaičius didėja. Vaizdavimui naudojamas pagal tą patį ortogonalinės projekcijos principą suformuotas pjūvų metodas, kuriame statinys įsivaizduojamas perpjautas išilgai, skersai arba horizontaliai. Pjūvių paviršiai vaizduoja perpjautą mūrinę sieną ir kombinuojami su projekcinėmis vidaus panoramomis (1 iliustr.).

Svarbiausias horizontalusis pjūvis yra *horizontali projekcija,* kurios pjūvio plokštuma praeina netoli virš pagrindinio pagrindo lygmens. Kiti horizontalūs pjūviai gali būti suplanuoti pamato srityje (kaip archeologas užtinka statinio liekanas)[3] arba aukštesnėse plokštumose, arba aukštuose. Pvz., bazilikoje galėtų būti prasmingi papildomi horizontalūs pjūviai virš šoninių navų stogų, virš skliautų ir net virš stogo, kad būtų suvoktos triforos, nykštukinės galerijos ir stogo linijos. Gotikos laikais, bet dar ir XX amžiaus pradžioje, buvo įprasta keletą šių horizontalių pjūvių įbraižyti vieną į kitą, o tai labai trukdo išskaityti atskirus pjūvius. Jeigu disponuojama tik vienu horizontaliuoju pjūviu, būtent horizontaliąja projekcija, tai jame kaip projekcijoje pagal galimybes turėtų būti ir svarbios linijos, kurios eina viršum pjūvių plokštumų, taigi visos arkų ir skliautų linijos. Deja, nėra jokios galiojančios normos joms vaizduoti (plonai nubrėžta, užbrūkšniuota, punktyrinė ir t. t.). Kad ten tilptų kiek galima daugiau informacijos, dažnai pjūvio plokštuma kinta arba „šokinėja“, pavyzdžiui, kad galima būtų suvokti aukštai esančius langus, portalus, laiptų takus ir įgilintas kriptas. Nepaisant šio įvairiapusiškumo, horizontalioji plokštuma gali suteikti informaciją tik apie statinio tįsumą plokštumoje, t. y. dviejose dimensijose, tuo tarpu trečioji, kurią stebėtojas pirmiausia jaučia kaip aukštį ir erdvę, yra iš jo



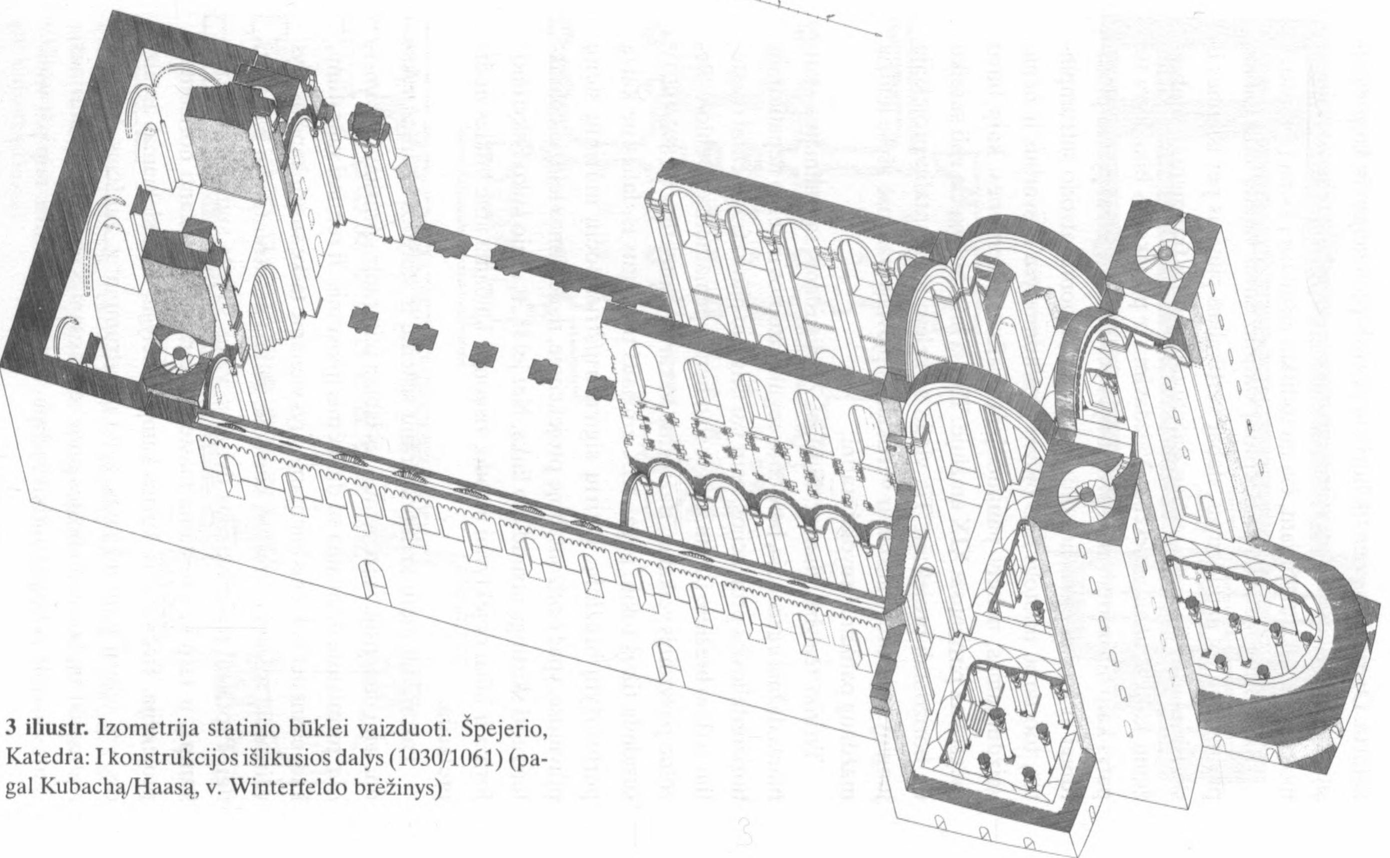
2 iliustr. Horizontalios projekcijos įvairiose plokštumose. Viršuje pamato vainikas, viduryje virš pamato lygmens su kripta, apačioje virš pamato lygmens viršutinė bažnyčia su skliautų linijomis; čia Špejerio Katedra, I konstrukcija (pagal Kubachą/Haasą)

išskirta. Operavimas vien tik horizontaliomis projekcijomis, kaip tai atsitinka kai kuriuose architektūros tyrimuose savaime, o archeologiniuose moksluose reikalui spiriant, čia metodiškai atsimuša į sieną (2 iliustr.).

Šalia ortogonališkai projektuotų statinio išorės vaizdų vidų galima pavaizduoti tik papildomais, dabar vertikaliais pjūviais per išilgines ir skersines ašis. Jie kartu, tačiau dažnai taip pat tik fragmentas, apibrėžiami kaip *vertikali projekcija*. Vaizdavimo ir projekcijos būdai yra tie patys kaip horizontaliosios projekcijos atveju; čia įstrižai pjūvio plokštumai ar kreivai einančios mūrinės sienos, žinoma, atrodo sutrumpintos, tuo tarpu nuotolis nuo pjūvio plokštumos yra nesvarbus ir nepavaizduojamas, nebent panaudojant grafines priemones, kaip buvo mėgstama pirmiausia XIX amžiuje. Tikslią informaciją čia gali suteikti tik horizontali projekcija. Tik vieno ar keleto horizontalių projekcijų junginys su išorės vaizdais ir vertikaliais pjūviais įvairiose ašyse leidžia maždaug patikimai suvokti statinį.

Tyrimo realybė, žinoma, kitokia. Žymiausiems sakraliniams statiniams dažnai egzistuoja, be vienos reguliarizuotos ir dėl to nepatikimos horizontaliosios projekcijos, bent jau išilginio pjūvio fragmentai masteliui artimo brėžinio forma. Dar ir šiandien nepamainomas Dehio/v. Bezoldo pavyzdinis veikalas „Bažnytinė Vakarų architektūra“ (1892/1901)[4] susideda tik iš tokių, pagal XIX amžiaus projektus iš dalies ne kartą perbraižytų brėžinių. Įvairių signatūrų/štrichuočių mūrinių sienų pjūviuose, ypač horizontalioje projekcijoje, naudojimas leidžia charakterizuoti skirtingą atsiradimo laiką. Net jei ši „statinio laiko išskyrimo“ forma ir labai objektyviai atrodo, visuomet kalbama apie būklės interpretaciją.

Pastaruoju metu architektūrinių sistemų ir statybos istorijos vyksmų trijų dimensijų vaizdavimui vis labiau į literatūrą prasimuša *izometrija,* pirmiausia derinama su dalinėmis įpjovomis. Ji remiasi supratimu, kad, esant bet kokiems kampams, trys viename taške susitinkančios ašys vaizduoja tris kubo kraštus, kuriuose galima nesutrumpintai pažymėti ilgį. Paprastai pasirenkamos dvi ašys, viena su kita sudarančios statų kampą, ir tarp jų ištiesiama mastelį ir kampus atitinkanti horizontali projekcija. Trečioji ašis, kurios kampas, nelygu, koks siekiamas atvaizdis, yra laisvai pasirenkamas, žymi nesutrumpintus aukščius, kur visi statmenai ant horizontaliosios projekcijos esantys paviršiai (= mūrinės sienos) savyje nebegali atitikti kampų. Šis vaizdus būdas taip pat vadi-



3 iliustr. Izometrija statinio būklei vaizduoti. Špejerio, Katedra: I konstrukcijos išlikusios dalys (1030/1061) (pagal Kubachą/Haasą, v. Winterfeldo brėžinys)

namas raitelio arba paraleline perspektyva. Ašių kryptimi iš jos galima spręsti apie visus mastelius, tačiau ji negali pakeisti ortogonalinės projekcijos. Kartu tikroji perspektyva ir izometrija su vienaašiu sutrumpinimu vaidina tik antraeilį vaidmenį (3 iliustr.).

3. Statinio brėžinys

Statinio brėžinys, t. y. *statinio išmatavimas* ir *planą atitinkantis pavaizdavimas*, skirtas kiek galima išsamiau suvokti objekto esamą būklę. Būtent planai jį turi padaryti prieinamą tyrimui. Jis vertingas tik tada, jeigu įtikrinimas vyksta kiek galima tiksliau ir fiksuoja visus netaisyklingumus bei deformacijas, atsiradusius objektui istoriškai senstant. Kuo jis tikslesnis, tuo geriau pateikia patikimą portretą, kuris gali būti tolesnio tyrimo pagrindas. Skuboto, nors ir švariai nubraižyto škico, kuris dažnai pasiūlomas kaip statinio brėžinys, vertė yra labai ribota, nes jis parodo tik sistemą[5].

Kaip ir anksčiau patikimiausias metodas yra *matavimas „iš rankos"* su coline matuokle, rulete, svambalu ir gulsčiuku su optiniais kontroliniais dydžiais, nivelyru ir teodolitu[6]. Šis metodas atima labai daug laiko ir, esant dideliems dydžiams, neįsivaizduojamas be pastolių, tačiau kartu yra intensyvaus būklės stebėjimo aktas.

Nivelyras yra teleskopas, kuris sukamai sumontuotas ant stovo su tiksliai justuojama horizontalia plokštuma. Šioji turi limbą, tad, pelenguojant taškus, galima išmatuoti kampus ir nustatyti tikslią plokštumą. Pelenguoti taip pat galima su hidrostatiniu nivelyru, vandeniu pripildyta, permatoma plastiko žarna pagal komunikuojančių vamzdžių principą. Tiesius kampus laisvuose plotuose galima nustatyti veidrodiniu ekeriu, tačiau elgtis su šiuo prietaisu nelengva. Teodolitas panašus į nivelyrą, bet papildomai yra įrengtas matuoti kampams tarp horizontaliai ir aukštyn einančio spindulio. Sujungus atkarpų matavimą horizontalėje ir žinomas kampų funkcijas, galima optiškai nustatyti aukščius.

Tuo tarpu tinkamai išmatuoti akmeninę plokštumą padeda lauko pantografas[7], kuriame pagal gandro snapo principą mechaniniu būdu atsiranda sumažinto mastelio apimtų akmenų ir panašūs piešiniai, tačiau juos dar reikia perdirbti.

Pastaruoju metu yra įvairių matematinių prietaisų, kurie remiasi lazerio spinduliais, čia reikia panaudoti reflektorius[8]. Tačiau šie metodai, ypač vidui matuoti, yra per brangūs ir per keblūs.

Kuo senesnis pastatas, tuo mažiau tikėtina, kad jis yra sukurtas stačiakampiškai ir mūro sienos yra vienodo storumo, ar jos yra išlaikiusios tokį storį.

Kadangi paprastai vidaus ir išorės junginys duotas tik nedaugelyje vietų, pvz., duryse, retuose ir sudėtinguose languose, išorinę ir vidinę horizontalią projekciją reikia matuoti atskirai ir įtvirtinti jungiamosiose vietose. Išorę geriausia matuoti vadinamuoju poligonaliniu žingsniu. Čia naudojant nivelyrą visiškai netaisyklingu, prie duotybių pritaikytu poligonu su tvirtomis atkarpomis ir kampais apsupamas statinys ir nuo čia pamatuojami kraštai. Žingsnį nužymėti galima įvairiai, ir kaip stačiakampį, ir kvadratą su stačiais kampais. Kad horizontalią projekciją galima būtų perkelti ant popieriaus, statinio atkarpas, taip pat visus charakteringus taškus reikia matuoti dviem matais. Kitu keliu eina ortogonalinis metodas, kuriame nustatoma koordinačių ašies sistema ir kiekvienas taškas apibūdinamas dviem koordinatėmis. Kartu būtina nuolat naudoti veidrodinį ekerį. Yra gausybė metodų variantų ir mišrių formų.

Vidui paprasčiausia yra trianguliacijos iš vienos pagrindinės linijos sistema, kai matuojamus taškus kaskart reikia konstruoti dviem susikryžiuojančiais skriestuvo žingsniais. Žinoma, reikia įtraukti atkarpas, kurias siūlo pats pastatas. Visi kiti metodai yra kilę iš ortogonalinio metodo su koordinačių ašių sistema. Šiandien linkstama naudoti *matavimo rastrus,* kurie nuo seno įprasti kasinėjimuose, juo labiau kad ten panaudojimo neriboja jokios mūro sienos. Matavimo rastre ašys kartojamos nuo 1 iki 2 m atstumu arba tik susikryžiavimo taškuose ir pažymimos virvėmis. Gegnių santvarai patariama rastrą uždėti erdviškai. Galų gale dar reikia paminėti poliarinį metodą, kuriame nuo vieno ar daugiau taškų nivelyru (ar teodolitu) matuojami kampai ir atstumai nuo patalpos ir jos dalių kraštų bei kampų. Papildomi kontroliniai matavimai čia absoliučiai būtini.

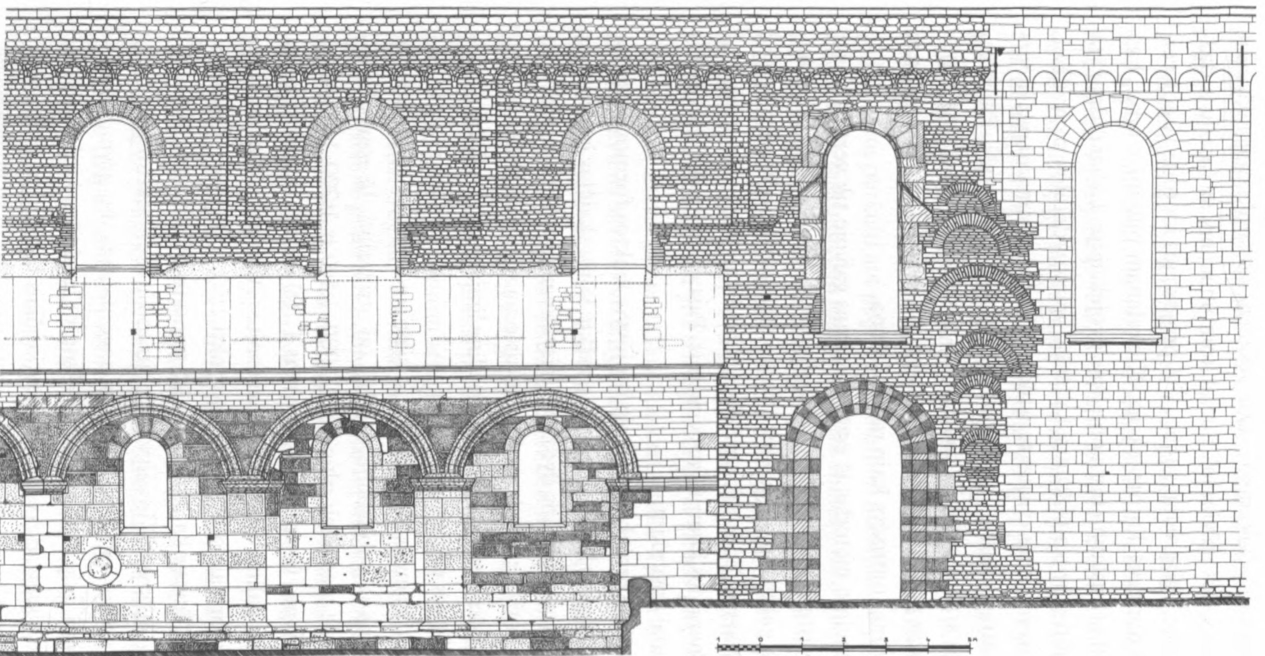
Fasadai ir vertikalieji pjūviai matuojami tuo pačiu metodu. Čia teorinių problemų beveik nekyla, tačiau, jeigu pastoliais neapstatytas visas pastatas, praktinis įgyvendinimas susiduria su didžiausiais sunkumais. Be pagalbinių techninių priemonių, pvz., teodolitų, didesnių aukščių išmatuoti neįmanoma. Kita problema yra ta, kad beveik kiekviename fasade arba vidiniame fasade yra išsikišimų ir nišų, taip pat suskaidymų, kurie lygiagrečiai planui turi būti projektuojami į vieną ir tą pačią plokštumą, tuo tarpu matavimas vyksta skirtingose plokštumose.

Žinoma, tai komplikuota tuomet, jei šios plokštumos eina ne lygiagrečiai ir nišos nėra stačiakampės. Dar ryškesni šie sunkumai nužymint pjūvių žingsnius, nes pjūviai juk nuolat kombinuojami su fasadu ir dažnai eina ne visai lygiagrečiai su juo. Čia projekcijos metodą visada reikia papildyti horizontalia projekcija. Kiekvienam pjūviui svarbu, kad eiga būtų tiksliai nustatyta horizontalioje projekcijoje. Labai dažnai yra būtina kaitalioti pjūvio plokštumą, kad būtų apimtos detalės, pavyzdžiui, angos, taip pat ir erdvės charakteristika. Skliautai pjaunami per jų viršūnės liniją, langai, durys ir visokiausios arkos – per jų ašį. Piliastrų, kolonų, langų staktų, arkinių kontraforsų, visokiausių senų iškyšų paprastai nereikia pjauti, bet reikia parodyti jų fasadus, kitaip jie praras savo ypatingumą ir atrodys kaip mūrinė siena.

Kaip matavimo metodas iš esmės turimas galvoje tik vertikali ašių koordinačių sistema su koordinatėmis, kuri gali būti išplėsta į matavimo rastrą. Ją galima gauti su vienu ar keletu svambalų vertikalėms ir žarninėmis svarstyklėmis arba nivelyru/teodolitais horizontalėms, kurios po to pažymimos įtemptomis virvėmis. Pastarasis dalykas dėl išsikišusių dalių labai apsunkintas.

Horizontalioje projekcijoje, kaip ir pjūvyje lenktos formos, arkos ir apsidės perteikiamos keletu matavimo taškų, kurių skaičius ir atstumas priklauso nuo konstrukcijos dydžio ir taisyklingumo. Šiuos taškus arba galima pamatuoti per ašių koordinačių sistemą su koordinatėmis, arba trikampio metodu, besiremiančiu pagrindine linija. Atskiros formos braižomos iš esmės tais pačiais metodais.

Matavimo tikslumas priklauso nuo siekiamo perteikimo mastelio. Jeigu numatoma jo publikacija, reikia į tai atsižvelgti. Iš esmės brėžiniui įprasti tokie masteliai: planams 1:1000, 1:500 ir 1:200, horizontalioms projekcijoms, fasadams ir pjūviams 1:100 ir 1:50, čia pirmuosius dar greičiausiai galima nubraižyti mažesnius. Akmenims tinkamai atvaizduoti ir deformacijoms reikia pasirinkti 1:50, o geriau ir tiksliau 1: 20, visoms detalėms tinka 1:10 ar net 1:5 mastelis. Pjūviuose ir fasaduose, pirmiausia ankstyvųjų ir vėlyvųjų viduramžių architektūroje ir fachverkinėje statyboje, apskritai būtina ir pageidautina, be grynai formalaus suskirstymo, taip pat nubraižyti planą su struktūra ir visa techine būkle arba su plytas adekvačiai perteikiančiais brėžiniais. Pastaruoju siekiama mūro patikimo portreto, o tam būtina išmatuoti kiekvieną akmenį, kiek galint tiksliau pažymint plytų paviršius (4 iliustr.)[9].



4 iliustr. Plytas adekvačiai perteikiantis statinio brėžinys su plytų paviršiais. Rankinis išmatavimas. Špejerio Katedra, Šiaurinė nava su afra koplyčia. Mažų kvadrų mūrinys ir portalas, I kompozicija (1030/1061 su vėlesniais pataisymais). Didelių kvadrų mūrinys II kompozicija (iki 1106 ir XIX a.). Dešinėje barokinės rekonstrukcijos kvadrų mūrinys 1772 (pagal Kubachą/Haasą, Haaso, Fennerio, v. Winterfeldo brėžinys)

4. Fotografija

Susiformavusi XIX amžiaus viduryje, reikšmingą vietą atvaizduojant architektūrą užima fotografija, kuri su kokybę ir kainą XX amžiuje nuolat tobulinusiomis poligrafinėmis reprodukavimo galimybėmis nespecialistams šiandien gali būti svarbesnė už brėžinį[10]. Jie negali vienas kito pakeisti, tik dėl suprantamų priežasčių gali papildyti. Fotografijos, kaip greito ir vaizdaus būdo atvaizduoti visumą tiek jos erdviniuose santykiuose, tiek ir kiekvieną detalę, pranašumai yra akivaizdūs. Be to, ji yra lengvai pagaminama pagalbinė priemonė ką nors kiekvienam prisiminti. Vidinėje erdvėje fotografijos galimybės apimti visumą yra ribotos. Tačiau detalėms ir statybinei archeologinei būklei ji dažnai bus vienintelė dokumentacijos priemonė, pastaruoju metu ypač spalvotoji fotografija. Tiesa, ji visada gali atvaizduoti tik esamą paviršiaus būklę, neatskirdama tai, kas svarbu, nuo to, kas nesvarbu, ir nepabrėždama ypatingumo[11].

Visumos, ypač vidinių erdvių, fotografija pagal optinius dėsnius pateikia ne tikrovę atitinkančius paveikslus, o susibėgančias, vadinamąsias „krintančias" linijas, kurios labai iškreipia realų vaizdą. Šiek tiek čia gelbsti optinių ašių perkėlimas ir iškraipymų pašalinimas laboratorijoje, tačiau tikrosios proporcijos vargiai suvokiamos. Bažnytinių erdvių ašies planai retai parodo ypatingumą, būtent sienų planą, bet tik skerspjūvį ir tįsumą į gylį. Todėl juos reikia papildyti kitais požiūriais.

5. Fotogrametrija

Netrukus po to, kai buvo išrasta fotografija, ją buvo bandoma pritaikyti nubraižytiems planams, pirmiausia adekvačiai atvaizduoti akmenims nepakankamose dalyse. Čia būtina derinti fotografiją ir išmatuotas atkarpas, taip pat pažymėti taško vietą plane ir atsižvelgti į optinį iškreipimą. Taip atsirado garsieji prūsų fotogramų institucijos planai, kurių kokybė, be abejo, gerokai mažėja tolstant nuo pažymėtos taško vietos. Šitai negalėjo pakeisti ranka išmatuoto adekvačiai akmenis vaizduojančio brėžinio. Ypač mažesniuose fragmentuose dar ir šiandien šis metodas naudojamas kartu su nustatyta coline liniuote ar matuokle[12].

Kad būtų pašalinti dideli netikslumai, buvo išplėtotas fotogrametrinis metodas. Jis derinamas su duomenų apdorojimo prietaisais, ir maždaug 25-erius metus jo reikšmė vis didėja[13]. Čia pastatas fotografuoja-

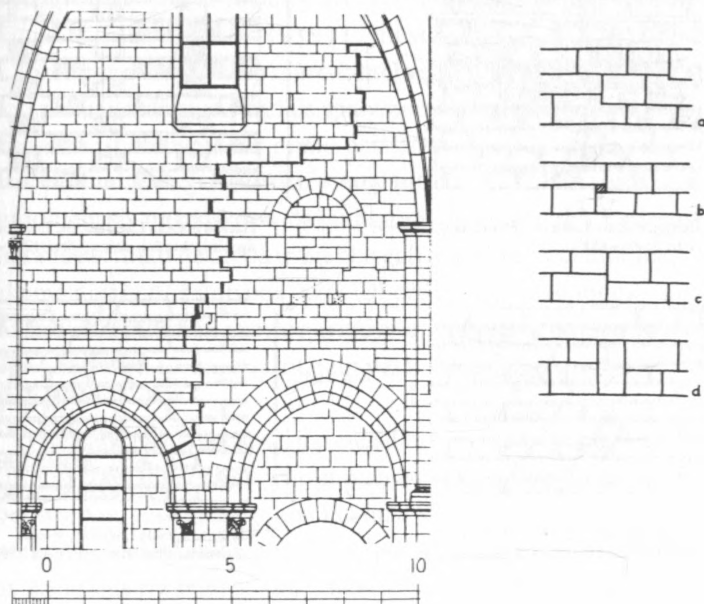
mas iš skirtingų pozicijų vienodomis tiksliai lygiagrečiomis stereokameromis, kaip ir ant objekto pritaisyti kontroliniai taškai. Nuotraukų sankirtoje gaunamas trijų dimensijų vaizdas. Iš jo, naudojant brangų duomenų įvertinimo įrenginį, laboratorijoje galima gauti mastelinį brėžinį. Plastiniuose kūnuose, be to, galima gauti horizontalinius pjūvius, kurie, pvz., reljefuose, leidžia daryti kopijas be išliejų. Fotogrametrija ypač tinka išorės fasadų be pastolių nuotraukoms ir yra įgijusi ypatingą reikšmę kaip ekonomiškas metodas atlikti ištisų gatvių su namų eilėmis brėžiniams. Siaurose ar stačiose vidinėse erdvėse atsiranda sunkumų. Atskirai naudoti yra per sunku ir per brangu. Tik institucijos ir komercinės įmonės gali finansuoti brangius prietaisus ir patyrusius vertintojus. Be to, visuomet galima nubraižyti tik tai, kas yra atvaizduota ir identifikuojama fotografijoje, tuo tarpu rankinis išmatavimas kartu yra ir autopsija, ir tyrinėjimas. O juk įvertinantis braižytojas paprastai nėra patyręs statybų tyrinėtojas, kuris susipažinęs su objektu ir moka aiškinti bei atvaizduoti jo būklę. Tuo tarpu stereonuotraukų vertinimas yra pakartojamas, jį galima atlikti ir po kurio laiko, prieš tai nenustačius tikslių pjūvių linijų. Naudingas pasirodė konvencionaliai išmatuotos horizontaliosios projekcijos ir fasadų fotogrametrinės nuotraukos derinys.

6. Statinio tyrimas

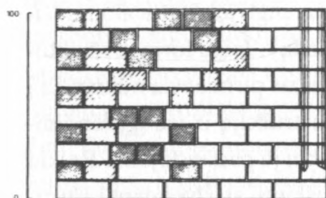
Jeigu pastatas laikomas dokumentu, tai tyrimas bus teksto skaitymas ir supratimas. Statinio tyrimo tikslas yra tas pats kaip visose su būklės įtikrinimu susijusiose priemonėse, tik čia jis ypač akivaizdus ir yra tiesiogiai prieš akis: statinio būklės (ir technine prasme) bei jo statybos istorijos aiškinimai, susiję su jo pastatymo fazėmis ir pirmosios užbaigtos būklės vėlesniais pakeitimais[14]. Sakralinėje architektūroje svarbiausia dažnai yra pirmoji, o pasaulietinėje architektūroje – dažnai antroji atitinkamos statinio istorijos sritis. Išvada dažniausiai gali būti tik reliatyvi chronologija, nes susieti su absoliučiais metais, jeigu trūksta įrašų, galima tik sujungus su kitomis tyrimo prieigomis.

Pirminei būklei aiškinti būtinas statinio ir būklės tyrimas. Tačiau jei kalbama apie pirmojo įvykdymo proceso nustatymą – kartu dažniausiai apie planavimo istoriją, – tai naujųjų laikų pradžioje tyrimo svorio centras vis labiau persikelia nuo statinio tyrimo į *šaltinių tyrimą,* įskaitant išlikusią plano medžiagą.

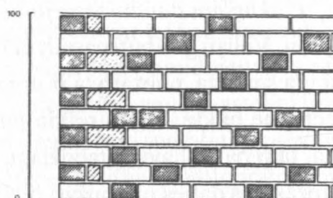
Praktiniam statinio tyrinėjimui negalima parengti jokių privalomų taisyklių. Vėliau gali būti pasiūlyta keletas nuorodų[15]. Jeigu formali struktūra yra suvokta, nubraižyta ir aprašyta, tai tyrimas pirmiausia nukrypsta į techninę būklę. Kartu reikia paaiškinti konstrukciją ir jos įgyvendinimą, taip pat žaliavų ir medžiagų nustatymą bei jų panaudojimą. Reikia suprasti, iš dalies nubraižyti ir, žinoma, paaiškinti, atsižvelgiant į istorinį procesą, rūšį, dydį, paviršių apdorojimą, akmens išraižymą ir siūlių tinklą. Kiekviena mažiausia žymė gali būti svarbi kaip kriminalistikoje. Dažnai ji įgyja savo reikšmę kitų žymių grandinėje ir tik gausūs palyginimai bei ilgas patyrimas leidžia ją atskleisti. Plytų rišimas gali būti charakteringas tam tikriems regionams ir epochoms, taip pat akmenų paviršiai, ar jie yra nusmailinti, nutašyti, nulyginti, šarnyruoti ar nugludinti[16]. Degtų plytų sferose svarbus ne tik plytų formatas, jų paviršius, struktūra ir spalva, bet ir rišimo tipas, ar tai vendiškasis, kryžminis, blokinis ar nesisteminis. Tas pats galioja formuojant lekalines plytas suskaidymams ir profiliams, juk degtų plytų architektūrai būdingas serijiškai gaminamų plytų tipų naudojimas (6 iliustr.)[17].



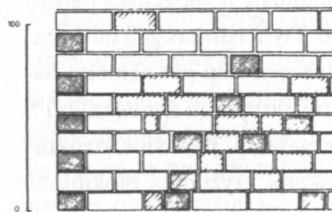
5 iliustr. Tipiška dalies sandūra su kvadriniu rišimu. Bambergo, Katedra: Nava (pagal v. Winterfeldą). Dešinėje: eilių išlyginimas ortogonaliniame kvadrų rišime (pagal Kubachą/Haasą)



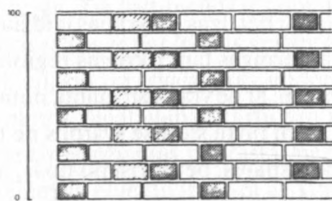
Zegebergo Šv. Marijos kurortas – 1150, vakarinis fasadas, 3 kolonos, šiaurinė pusė



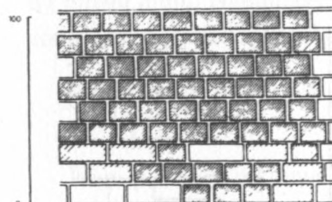
Hanzos miestas Liubekas, Šv. Dvasios ligoninė, skersinis namas, rytinė siena, vidus 1284–90



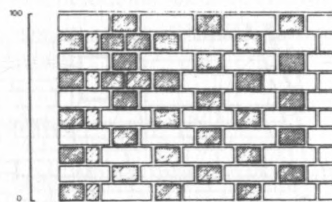
Hanzos miestas Liubekas. Katedra – 1200, rytinis fasadas, pietinis bokštas, vidus –1 0G



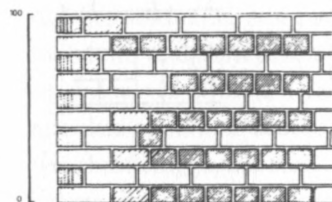
Hanzos miestas Liubekas, Šv. Dvasios ligoninė, skersinis namas, rytinė siena vidus/1284–90



Hanzos miestas Liubekas, Fleischhauerstr. 91–94 -1200



Hanzos miestas Liubekas, Šv. Dvasios ligoninė, skersinis namas, išorė/1284 – 90



Hanzos miestas Liubekas. Mengstr. 64–1544, šiaurinis frontonas, išorė 2 0G



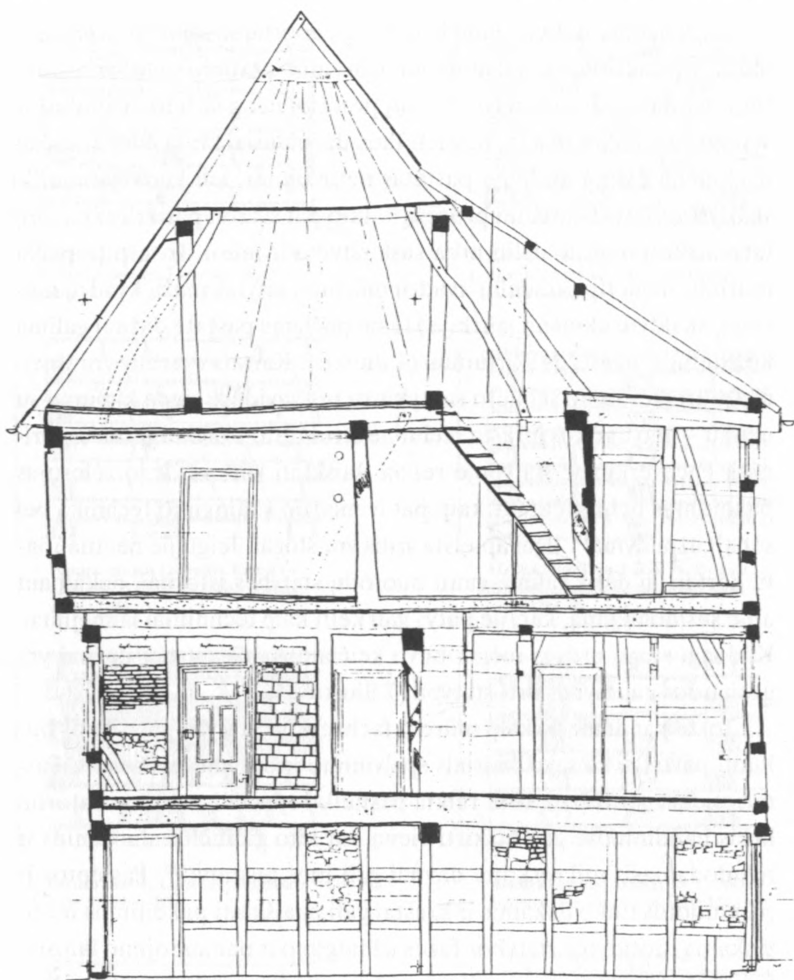
Hanzos miestas Liubekas, senasis arsenalas, pietų frontonas, išorė 1594

6 iliustr. Plytų rišimas Holšteine ir Liubeke: kairėje 1150, 1200, 1200, 1544; dešinėje 1290, 1290, 1290, 1594 (pagal Kruse)

Jeigu galima statinio dalių iš skirtingų epochų susitikimą suprasti iš mūrinio pasikeitimo pagal liniją, kalbama apie „statinio siūlę“ arba „statinio sandūrą“. Ji gali rodyti vėlesnį procesą, bet gali būti atsiradusi ir statant kaip dalies riba (5 iliustr.). Tada dažniausiai kinta eilių aukščiai ir akmenų formatai. Jeigu pastatas netinkuotas, kai kada galima išskaityti visą jo atsiradimo procesą[18]. Taip pat svarbu patikrinti junginį tarp atskirų pastato dalių arba suskirstymų ir mūro. Ir tarp tų pačių mūrinių sienų tipų (didelių kvadrų mūrinys, tašytas mažų kvadrų mūrinys, skaldytų akmenų mūrinys) tame pačiame pastate dažnai galima konstatuoti nemažus skirtumus (4 iliustr.). Kartais svarbus yra išorinio mūro kevalinio skliauto santykis su tuščiavidure siena klojimui su užpilu – nuo antikos įprasta techninė struktūra, – tačiau jį sunku tyrinėti. Fachverkinėje statyboje reikia išaiškinti karkasą ir jo vėlesnius pakeitimus bei išplėtimus, taip pat ir medžio sujungimo techniką bei senąjį užpildymą[19]. Ilgai apleista sritis yra stogai. Jeigu jie neatnaujinti, kartais jų dėka galima gauti nuorodų statybos istorijai, nekalbant apie susidomėjimą, kurį jie patys gali kelti kaip techniniai laimėjimai. Kadangi stogų erdvės rečiau buvo keičiamos, būtent ten dažnai yra geriausios galimybės tirti statybą (7 iliustr.).

Tokio pat dėmesio kaip mūro ir fachverkinė statyba gali tikėtis tinkuoti paviršiai su savo įvairiais spalvinimo ir dažymo pėdsakais. Pastariesiems ištirti paprastai reikia pasitelkti specialistą restauratorių, kuris bandiniuose gali atskirti vieną ant kito gulinčius sluoksnius ir naudodamasis mikroskopu dažnai gali juos nustatyti[20]. Paslėptos ir panaudotos tinko liekanos ir kraštai gali paaiškinti pakeitimus ir atitinkamą nustatytos statybos fazės užbaigimo ir panaudojimo laipsnį. Šiai sričiai priklauso senosios grindys ir jų dangos, kurias dažnai tegalima nustatyti tik kasinėjant, taip pat ir langų rėmai, durys, jų skląsčiai ir kt.

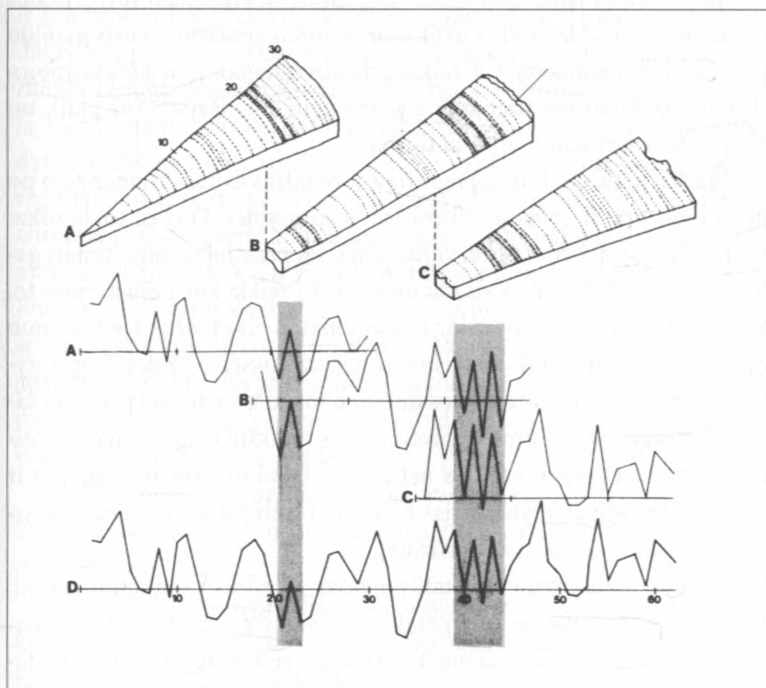
Tyrinėjant pastatus, apskritai negalima išsiversti be savo pastabumo, mokymosi ir patyrimo. Palyginimas su kitur užtiktais santykiais yra labai svarbus, bet kartais ir klaidinantis. Vis dėlto žinoti apie istorines amatininkų technikas apskritai, taip pat ir jų nuo vietovės priklausančius skirtumus yra būtina. Šios žinios įgyjamos paties tyrimo metu, nes teorinis perdavimas galimas tik ribotu mastu. Iš pradžių klaidingų aiškinimų galimybė yra didelė, tačiau čia objektas ugdo tyrėją. Techninių pagalbos metodų vargu ar esama.



7 iliustr. Deformacijas atitinkantis pjūvis su fachverkinio namo pastato būkle (pagal Cramerį)

Čia reikėtų paminėti tiek *geologinį* panaudotos akmens medžiagos *nustatymą,* tiek skiedinių ir tinko pavyzdžių tyrimą; tačiau vargu ar jie gali prisidėti nustatant amžių, nes sudėtis dažnai kinta statybos metu. *C 14 metodo* taikymas pagal anglies skilimo laiką paprastai duoda tik labai netikslius, mūsų laikotarpiui net netinkamus rezultatus. Nauji degtų plytų amžiaus nustatymo metodai dar tebesiformuoja[21].

Visai nepaprastą reikšmę amžiaus nustatymui per pastaruosius tris dešimtmečius įgijo *dendro arba medžio rievių chronologija*[22], medieną tyrinėjančios botanikos metodas, kuris remiasi išvada, kad visų tos pačios rūšies ir tos pačios vietovės medžių rievių storis panašiu būdu atspindi „riebius" ir „liesus" metus. Išmatuota mikroskopu tai duoda vieną tikslią kreivę, kuri, prasidėjusi nuo dabarties per vienas kitą apimantį vis senesnės medienos susisluoksniavimą, nutęsiama atgal iki pat mūsų eros. Kad galima būtų patikimai įtvirtinti medieną kreivėje ir datuoti, reikia pakankamai daug medžio rievių, kurios kiek galint turi siekti žievę, kad galima būtų išaiškinti kirtimo datą. Be to, galima būtų įrodyti, kad mediena buvo nuolat perdirbinėjama. Šitaip, esant pakankamai dideliam pavyzdžių skaičiui, metų tikslumu datuojamos fachverkinės konstrukcijos, gegnių santvaros, lubų sijos ir mūrinėje sienoje pasilikusios akmeninės statybos skersinių pastolių sijos. Rezultatai yra netikėti ir



8 iliustr. Dendro, arba medžio rievių, chronologija, susisluoksniavimo principas ir kreivių eiga (pagal Cramerį ir *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 2, 1982, p. 72): B – Požievis D – Vidurinė kreivė

patvirtina ar koreguoja kitu būdu gautus amžiaus nustatymus ir priverčia juos permąstyti.

Kitas techninis metodas yra *termografija*[23], kuri remiasi skirtinga termine medžiagų elgsena, t. y. tuo, kad jos sulaiko arba išspinduliuoja šilumą. Atitinkamu aparatu filmavimo juostoje skirtumai atgaminami taip, kad po tinku išlikęs fachverkas, įskaitant jo pakeitimus ir apgadinimą, atrodo kaip uždengtas degtų plytų lankas skaldytų akmenų mūrinėje sienoje iš natūralių akmenų arba užmūrytos kiaurymės. Galų gale reikia atkreipti dėmesį ir į *endoskopiją*[24], skirtą tyrinėti neprieinamoms tuštumoms. Gręžiant įvedamas mažas objektyvas su apšvietimu. Metodas tinka surasti statybiniams pažeidimams ir statiškai nepakankamai tuščiavidurei sienai klojimui su užpilu.

7. Statinio aprašymas

Materialios būklės tyrinėjimo rezultatus, be brėžinių ir fotografinės dokumentacijos, dar reikia užfiksuoti statinio aprašyme, kuris papildo pirmąją dokumentaciją. Čia reikia griežtos sistemos ir aiškios terminologijos. Arcitektūros terminologija yra ganėtinai išvystyta ir plati, tačiau dažnai vartojama ne visai tiksliai[25].

Pradžioje turėtų būti topografijos ir bendros išorės duomenys, o po jų gali eiti tipo ir erdvinės dispozicijos aprašymas. Peršasi tokia seka: horizontali projekcija, išorė, vidus. Šią seką praktiniais sumetimais galima varijuoti[26]. Iš esmės visada loginę seką reikia kurti einant nuo to, kas bendra, prie to, kas atskira, nuo didelės prie mažos formos, nuo tipo prie varianto. Architektūrinė forma yra anksčiau už detalę ir statybos technikos duomenis. Vietos duomenims reikia naudoti pasaulio šalis. Piliastrams, kolonoms, koplyčioms arba aukštų erdvėms dažnai reikia įvesti skaičių sistemas. Jos neturi būti labai sudėtingos. Taip pat ir vietos nežinantis skaitytojas visada turėtų turėti galimybę stebėjimą arba būklę statinyje tiksliai lokalizuoti.

Statinio aprašymai yra detalūs, ilgasakiai ir todėl sunkiai skaitomi. Paprastai jie naudojami kaip katalogų tekstai tik tam tikros dalykų padėties paieškai ir patikrinimui. Tuo skubiau reikia sistemos, kuri padarytų greitai prieinamą visą informaciją[27]. Statybos techninių duomenų perteikimo kalba, nepaisant ceremoningos medžiagos, turėtų būti vaizdinga. Tam reikia permąstyti tai, kas stebėta.

8. Kasinėjimai

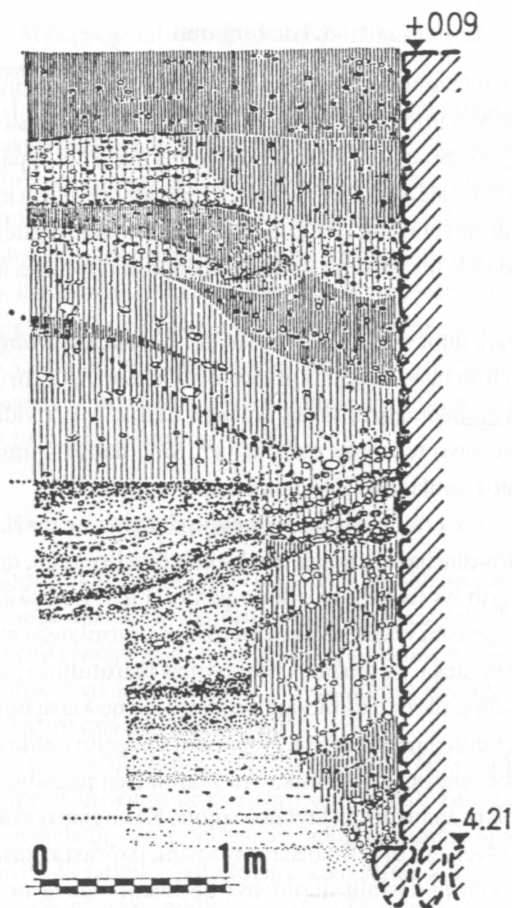
Optinį ir techninį tiesiai stovinčio pastato tyrimą papildo kasinėjimai, nes svarbi mūrinės sienos dalis kaip pamatas yra paslėpta žemėje. Dažnai statybos procesą ir plano pakeitimus apskritai tepadeda nustatyti ir įrodyti tik pamatas. Jam tyrinėti naudojami tie patys metodai kaip ir virš jo iškilusiai mūrinei sienai. Tiesa, kaip esminis papildomas faktorius prisideda tikslus gretimų kultūrinių sluoksnių tyrimas ir jų santykis su pastatu.

Moksliniai sluoksnių susiklostymo sekos tyrimo, *stratigrafijos,* metodai pirmiausia buvo išplėtoti priešistorės ir senovės istorijos, taip pat provincinės archeologijos, kurių rankose dažnai yra ir viduramžių archeologija su savo technine realizacija[28]. Šioji dabar apima laikotarpį nuo vėlyvosios antikos iki XVII amžiaus.

Istorinė vietos raida išryškėja žemėje daugiau ar mažiau pagal atspalvius ir substanciją skirtingais sluoksniais (horizontais), tam priklauso ir senosios grindys (aslos), skiedinio paklotai ir t. t. Atskirų sluoksnių datavimas paprastai vyksta radinių medžiagos, pirmiausia monetų ir keramikos šukių, dėka. Jų amžiaus nustatymas išsirutuliojo į savitą mokslą, kur dėl naujų, tiksliau datuojamų radinių jau ne kartą buvo perstumdyta visa chronologinė struktūra. Nepaisant daugelio netikrumų, nelygu regionai, labai skirtinga keramika yra svarbiausia pagalbinė priemonė chronologiniam apibrėžimui archeologijoje. Kasinėjama taikant įvairius metodus. Erdvei, laikui ir finansams ribojant, paprastai kasinėjama dalimis, po to įvairių kasinių duomenys derinami vienas su kitu ir iš to sprendžiama apie nekasinėtus plotus. Taip galima elgtis net tyrinėjant paviršių. Patikimesnis yra natūralių sluoksnių kasinėjimas, kurio metu nukeliamas sluoksnis po sluoksnio ir tada atitinkamai galima apžvelgti visos teritorijos istorinę būklę.

Be to, čia reikia griežčiau atskirti radinių medžiagą negu metode, kuriame nejudriai ir tolygiai – maždaug nuo 10 iki 20 cm atstumais – dirbama į gylį.

Daugeliu atvejų kasinėjimai skirti ne stovinčio pastato istorijai aiškinti, o jo priešistorei, dingusiems anksčiau buvusiems statiniams arba jų dalims. Ištisos architektūros istorijos epochos – ankstyvieji viduramžiai ir ankstyvoji preromanika (Karolingų ir Otonų menas) – yra gerokai daugiau nei 90% prieinamos tik kasinėjimų dėka, t. y. išlikę tik pamatuose ar jų liekanose, nuobirų pilnose pamatų duobėse. Jas kasinėjant



9 iliustr. Kasinėjimų sluoksnis, sluoksnių seka (strafigrafija) su pamatu, pamatų duobė, pripildymai ir papildymai. Špejerio, Katedra: Nava (pagal Kubachą/Haasą, Beckerio piešinys)

dažnai galima suvokti tik mažas dalis, todėl išprotaujant pagal analogiją jas reikia papildyti iki pilnų horizontalių projekcijų. Net jei tai įmanoma, horizontali projekcija suteikia tik ribotą žvilgsnį į statinio struktūrą, nesvarbu, kad pamatų planas paprastai gerokai skiriasi nuo ant jo iškilusio mūrinio suformuotos architektūros, taigi nepateikia nieko daugiau, tik grubią schemą[29]. Kadangi daugeliu atvejų vietoj tikslių kasinėjimų būklės planų publikuojamos interpretuojančios rekonstrukcijos, reikia ir čia imtis šaltinių kritikos.

Baigiant reikia konstatuoti, kad kasinėjimas yra tyrimo metodas, kuris iš esmės sunaikina savo objektą, istoriškai išaugusį pagrindą, todėl daro nebegalimą bet kokį tolesnį, paskesnį tyrimą. Todėl čia daug labiau nei kitose srityse esminė vieta tenka plačiai dokumentacijai, nes ji yra vienintelis dalykas, kuris lieka būsimoms kartoms.

9. Šaltinių tyrinėjimas

Šalia paties statinio tyrinėjimo būtinai reikia tyrinėti su juo susijusius *dokumentus*. Pirmiausia, žinoma, reikia paminėti rašytinį palikimą, kuriame yra tuo daugiau informacijos, kuo jaunesnis ir garsesnis yra pastatas. Įvertinti informaciją dažnai būna labai keblu, todėl kartais naujesnė literatūra perima senesnio istorinio tyrimo duomenis. Reikia tam tikro istorinio pasirengimo, kad šaltiniuose esančius teiginius galima būtų susieti su pastatu[30]. Ankstyvųjų ir klasikinių viduramžių didžiųjų bažnytinių statinių šaltiniai paprastai yra ne tik su spragomis ir atsitiktiniai, bet tiesiog skurdūs. Apie mažesnes bažnyčias ir pasaulietinius pastatus dažnai jų visai nėra. Nebuvo privalomų sąvokų tikslesniems duomenims pateikti, o ką jau kalbėti apie tai, kad autoriai dažnai turėjo menką supratimą apie pastatus. Šaltinių datų apie altoriaus pašventinimus, gaisrus, pamatų padėjimus ir praplėtimus dažnai neįmanoma drąsiai susieti su šiandien dar tebestovinčia bažnyčia. Didėjant raštingumui, vėlyvaisiais viduramžiais bent iš dalies, nors ir ne iš esmės, šitai kinta. Užuot ieškojus atskirų duomenų, reikėtų kiek galima daugiau įtraukti visą istorinę aplinką.

Apie miestiečių namus svarbių paaiškinimų galėtų pateikti prekybos sutartys, paskolos dokumentai, palikimo sąrašai, taip pat kadastrų aprašymai, jų planai bei ankstesnio laiko statybos aktai[31], tuo tarpu bažnyčioms gali būti svarbūs pamaldų tvarkaraščiai, laidojimai, altoriaus ir kapelų įsteigimai, vyskupo kelionių aprašymai ir teisės aktai, įskaitant visas žinias apie inventorių, apie remontus ir restauracijas iš ankstesnių laikų, nuo to laiko, kai egzistuoja buhalterija, aktai ir archyvai. Dažnai pats pastatas dėl savo *įrašų* yra rašytinės tradicijos nešėjas[32]. Dailininkų ir statybos įrašai viduramžiškoje architektūroje, ypač Italijoje, yra dažnesni, nei paprastai manoma[33]. Nors jie dažniausiai susiję ne su pastatu, o su tam tikrais įvykiais, tačiau leidžia daryti išvadas. Jeigu įrašuose

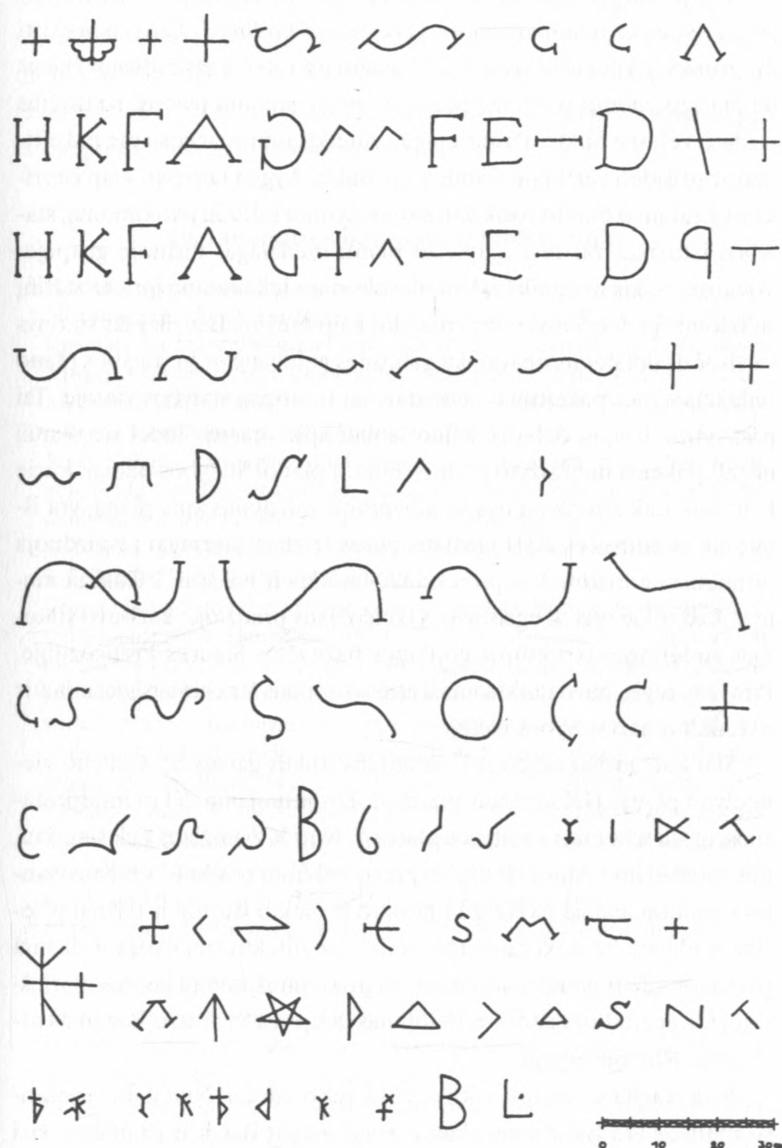
nėra datų, reikia pasitelkti atitinkamos specializacijos istorikus (paleografus, epigrafikus). Vokietijoje dabar jie įtraukti į įrašų korpusą.

Ypatinga reikšmė tenka *akmentašių ženklams*[34]. Jie buvo žinomi antikoje ir vėl pasirodo viduramžiais, apie 1100 metus, su didelių kvadrų mūru. Iš pradžių dažnai jų negalima atskirti nuo vienas kitam priklausančių gabalų dėjimo ženklų. Tik gotikoje, taigi XIV, o labiausiai XV amžiuje, iš jų išsivysto individualus pameistrių ir meistrų ženklas, kuris išliks visą gyvenimą ir bus naudojamas įvairiuose statiniuose bei vietose. Šis ženklas leidžia statinį priskirti konkrečiam asmeniui. Tačiau tai negalioja senesniam laikui, nes ženklai būdavo paskirstomi statybos vietoje ir paeiliui naudojami keleto akmentašių. Dėl to ženklai iš raidžių, paprastų geometrinių formų ir instrumentų ant daugelio pastatų panašūs vieni į kitus. Atrodo, jie buvo susiję su atsiskaitymais. Tačiau, kad galima būtų įvertinti, jie turi būti įrašyti į kartoteką; tai procesas, kuris tenka statinių tyrinėjimo sričiai. Grupių sudarymas ir paskirstymas leidžia daryti išvadas apie reliatyvią chronologiją. Paprasčiausios formos ženklai pasirodo dar ir XVIII amžiuje.

Čia taip pat reikia paminėti ir dailidžių ženklus bei gegnių santvarų sujungimo skaičius ir ženklus. Jie paaiškėja iš ešafoto sujungimo ir surišimo statybos vietoje ir leidžia suprasti, ar struktūra yra tokia, kokia buvo iš pradžių, ar ji buvo papildoma, keičiama ir padidinta ištisais segmentais[35].

Šalia rašytinės yra *vaizdinė* tradicija, kuri prasideda XV amžiuje su pirmaisiais savarankiškais miesto vaizdais ir atitinkamais atvaizdavimais kaip altoriaus paveikslų fonas. Apie garsius statinius, tokius kaip Strasbūro Katedra ir Kelno Katedra, dažnai tokių šaltinių esama iki pat fotografijos pradžios XIX amžiaus viduryje, ir jie liudija per amžius padarytus pakeitimus, žinoma, dažnai šis liudijimas nėra labai patikimas.

Šia prasme ir senosios fotografijos turi būti laikomos „senomis panoramomis", taigi ir pastato pasikeitimų istorijos dokumentais. Dažnai tik jos patvirtina pastatų būklę XIX amžiuje, prieš prasidedant istorizmo rekonstrukcijos bangai. Taip pat jos būtinos vertinant išorę prieš Pirmojo pasaulinio karo sugriovimus Belgijoje ir Šiaurės Prancūzijoje, milžiniškus Antrojo pasaulinio karo nusiaubimus, taip pat ir permanentinius miesto ir kaimo pasaulietinės statybos „sanavimus" nuo antrosios XIX amžiaus pusės.



10 iliustr. Ankstyvieji ir vėlyvieji akmentašių ženklai Špėjerio Katedroje. Viršutinės eilės: maždaug 1100/12 a. pr. ženklai. Keturios apatinės eilės; gotiškos, XIII/XV amžiai (pagal Kusachą / Haasą)

Prie pastatą liečiančių dokumentų, žinoma, priklauso ir kiekvienas jau egzistuojantis *horizontaliosios projekcijos brėžinys*[36]. Čia reikia skirti dvi grupes: pirmiausia visus prieš pastato pastatymą atsiradusius škicus iki pat įgyvendinti paruošto plano ir, antra, statinio planus, rodančius pastato vėlesnę būklę. Pastarieji gali suteikti informacijos apie pakeitimus ir prisidėti vertinant šiandieninę būklę. Lygiai taip pat, kaip istorikas lygindamas bando patikrinti savo rašytinių šaltinių patikimumą, statybos istorikas tai turi daryti su planų medžiaga. Pirmoje grupėje, škicuose, reikia nepamiršti, kad tik vėlesniais laikais tapo įprasta statinį su visomis jo detalėmis pirma pateikti kaip brėžinį. Beveik joks statinys su visomis detalėmis neatitinka galutinės galiojančios jo statybos plano redakcijos, nes pakeitimai buvo daromi tiesiogiai statybos vietoje. Tai pasakytina ir apie dabartį, ir juo labiau apie praeitį. Todėl šie planai negali pakeisti nubraižyto esamos būklės plano. Statybos planai, kurie bent šiek tiek atitinka mūsų šiandieninius vaizdinius apie planą, yra išlikę tik iš antrosios XIII amžiaus pusės ir charakteringai atvaizduoja pirmiausia horizontalias projekcijas, fasadus ir bokštus[37]. Galima manyti, kad tokie planai egzistavo XIII amžiaus pradžioje, kai buvo statomos sudėtingos struktūros gotikinės bažnyčios Šiaurės Prancūzijoje. Prieš tai, regis, buvo tenkinamasi paprastesniais štrichiniais piešiniais ir paženklinimais statybos vietoje.

Šiai kategorijai priklauso vienintelis išlikęs garsus St. Galleno vienuolyno planas (IX amžiaus pradžia). Diskutuojama dėl jo interpretacijos, ar tai schema, ar statybos planas[38]. Nuo XV amžiaus tiek šiauriau, tiek piečiau nuo Alpių vis didėjo plano brėžinių reikšmė. Vis gausėjantys variantai leidžia pažvelgti į pastato projekto istoriją ir dažnai priešingas idėjas. Jie dokumentuoja įvairių architektų rungtynes ir dažnai yra vienintelis ir paties statinio nebesuprantamos, komplikuotos ir prieštaringos atsiradimo istorijos liudijimas, kaip yra Šv. Petro Bazilikos atstatymo Romoje atveju.

Kita statybos istorijos šaltinių rūšis yra *modeliai*. Nuo italų renesanso modelis yra lygiavertis planui, netgi galbūt dar jį ir pranoksta bei pakeičia, nes užsakovui jis yra nepalyginti vaizdesnis. Modeliai buvo gaminami pagal mastelį. Kai kurie garsūs pavyzdžiai yra išlikę, apie kitus praneša rašytiniai šaltiniai. Metodas naudojamas ir šiandien, pirmiausia miestų statybos sprendimuose, kuriuose dalyvauja neprofesionalai. Modeliai buvo galimi ir viduramžiais, nes apie juos pranešama, ir

nuo antrosios XII amžiaus pusės steigėjų skulptūrų rankose pasirodo sąlygiškai preciziški bažnyčių modeliai. Modelio bruožų dažnai turi gotikinių XIII amžiaus, ypač Vokietijoje, skulptūrų baldakimų užbaigos. Žinoma, yra ir istorinių modelių, kurie buvo pagaminti praėjus ilgam laikui po to, kai statinys buvo pastatytas.

10. Literatūros nuorodos ir bibliografija

[1] K. Bedal, Historische Hausforschung, Münster 1978.

[2] J. Cramer, Handbuch der Bauaufnahme, Stuttgart 1984; A. v. Gerkan, Grundlegendes zur Darstellungsmethode. Kursus für Bauforschung 1930, in Von antiker Architektur und Topographie, Stuttgart 1959, p. 99–106; U. Graf – M. Barner, Darstellende Geometrie, Heidelberg 1978; W. Wunderlich, Darstellende Geometrie, teil 1,2, Mannheim 1966/67.

[3] H. E. Kubach, verborgene Architektur, in Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 2, FS Albert Verbeek (= Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 20), Düsseldorf 1974.

[4] G. Dehio – G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Textbd. 1, 2, Tafelbd. 1–5, Stuttgart 1892–1901.

[5] Cramer (kaip 2 past.); v. Gerkan (kaip 2 past.); G. Wangerin, Einführung in die Bauaufnahme, Hannover 1982; G. T. Mader, Angewandte Bauforschung als Planungshilfe bei der Denkmalinstandsetzung, und A. Magers, Bauaufnahme in der Praxis der freien Architekten: Wissenschaftliche, technische, wirtschaftliche Ergebnisse, beide in Erfassen und Dokumentieren im Denkmalschutz, Schrifttenreihe d. Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 16, Bonn 1982, p. 3 –53, 54–59; W. Grossmann, Vermessungskunde, 3 Bde., Berlin – New York 1976/79; A. Lardelli, Messen und Vermessen, Zürich 1976; K. Staatsmann, Das Aufnehmen von Architekturen, 2 Bde., Leipzig 1910; H. Seckel – G. Heil – W. Schnuchel, Vermessungskunde und Bauaufnahme für Architekten, Karlsruhe 1983.

[6] F. Däumlich, Instrumentenkunde der Vermessungstechnik, Berlin/DDR 1972.

[7] P. Eichstaedt, Ein neues Gerät zum Umzeichnen archäologischer Funde, in *Archäologisches Korrespondenzblatt* 8, 1978, p. 153 ir toliau.

[8] H. Kahmen, Elektronische Messverfahren in Geodäsie, Karlsruhe 1977; Cramer (kaip 2 past.); Wangerin (kaip 5 past.).

[9] Puikų akmenis adekvačiai pateikiančios išsklaidos pavyzdį pateikia G. Henkeso ir W. Haaso nubraižyti Špejerio Katedros vidinės dalies planai: H. E. Kubach – W. Haas, Der Dom zu Speyer, 3 Bde. (= Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz Bd. 5), München 1972.

[10] Photographie. Zwischen Daguerreotypie und Kunstphotographie. (= Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 14) bearbeitet von F. Kempe, Hamburg 1977; F. Schubert – S. Grunauer v. Hoerschelmann, Archäologie und Photographie, Mainz 1978. Apie statinio brėžinius ir fotografijas žr. taip pat *Marburger Jahrbuchs für Kunstwissenschaft,* Bd. 20, 1981.

[11] Mader (kaip 5 past.), p. 38; Cramer (kaip 2 past.), p. 100–106.

[12] G. Eckstein, Die Photographie als Messbild für archäologische Zeichnungen, in *ATM Arbeitsblätter* 2, 1984.

[13] G. Eckstein, Photogrammetrische Vermessungen bei archäologischen Ausgrabungen, in *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 2, 1982, p. 60–67; R. Finsterwalder, R.-W. Hoffmann, Photogrammetrie, Berlin 1969; H. Foramitti, Classical and Photogrammetric Methods Used in Surveying Architectural Monuments, in Preserving and Restoring Monuments and Historic Buildings (= Museums and Monuments 14), Paris 1972, p. 76–108; K. Kraus, Photogrammetrie, Bd. 1, Bonn 1972; W. Rüger – J. Pietschner – K. Regensburger, Photogrammetrie, Berlin/DDR 1978; K. Schwiedefski – F. Ackermann, Photogrammetrie, Stuttgart 1976. Plg. taip pat 2 ir 5 past. nuorodas.

[14] Cramer (kaip 2 past.), p. 116 ir toliau; Bedal (kaip 1 past.); Mader (kaip 5 past.)

[15] Vienas plačiausių ir intensyviausių pastarojo meto statinių tyrimų sakralinės architektūros srityje vyko Špejeryje ir buvo užfiksuoti Kubacho – Haaso (kaip 9 past.). Pasaulietinės architektūros statinių tyrimo standartas šiandien iš dalies aukštesnis nei bažnytinių paminklų. Plg., pvz., Mader (kaip 5 past.) ir J. C. Holst, Zur Geschichte eines Lübecker Bürgerhauses: Koberg 2 – Pirmasis statinių tyrimo pranešimas: *Zeitschr. d. Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 61, 1981, p. 155–187. Be to, su gausia literatūra: W. Erdmann, Entwicklungstendenzen des Lübecker Hausbaus 1100 bis um 1340 – eine Ideenskizze, in *Lübecker Schriften zur Archäologie und Kulturgeschichte* 7, Bonn 1983, p. 19–38.

[16] K. Friedrich, Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1932; W. Haas, in Kubach – Haas (kaip 9 past., p. 464–662.

[17] K. B. Kruse, Zu Untersuchungs- und Datierungsmethoden mittelalterlicher Backsteinbauten im Ostseeraum, in *Archäologisches Korrespondenzblatt* 12, 1982, p. 555–562; Holst (kaip 15 past.); Erdmann (kaip 15 past.)
Apie serijinę produkciją vienetinių plytų statyboje:
D. Kimpel, Ökonomie, Technik und Form in der hochgotischen Architektur, in Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, Giessen 1981, p. 103–125; to paties, Le développement de taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique, in *Bulletin Monumental* 135, 1977, p. 195–222.

[18] D. v. Winterfeld, Der Dom in Bamberg, 2 Bde., Berlin 1979.

[19] Cramer (kaip 2 past.); K. Bedal, Häuser in Franken, Bad Windsheim 1982; J. Hähnel, Zur Methodik der hauskundlichen Gefügeforschung, in *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 16. 1976. B. Lohrum, Bemerkungen zum südwestdeutschen Hausbestand im 14. /15. Jahrhundert, in *Jahrbuch für Hausforschung* 33, 1983, p. 241–297.

[20] J. Riederer, Kunstwerke chemisch betrachtet, Berlin 1981; H. F. Reichwald, Grundlagen wissenschaftlicher Konservierungs- und Restaurierungskonzepte – Hinweise für die Praxis, in Erfassen und Dokumentieren im Denkmalschutz (= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz 16) Bonn 1982, p. 17–35.

[21] M. A. Geyh, Einführung in die Methoden der physikalischen und chemischen Altersbestimmung, Darmstadt 1980.

[22] E. Hollstein, Mitteleuropäische Eichenchronologie, Mainz 1980; B. Becker, Dendrochronologie in der Hausforschung am Beispiel von Häusern Nordbayerns, in *Jahrbuch für Hausforschung* 33, 1983, p. 423–441.

[23] J. Cramer, Thermographische Untersuchung verputzter Fachwerkbauten, in *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 35, 1977, p. 12 –18; J. Cramer, Thermographie in der Bauforschung, in *Archäologie und Naturwissenschaften* 2, 1981, p. 44–54; M. Gerner – F. Kynast – W. Schäfer, Infrarottechnik – Fachwerkfreilegung, Suttgart 1980.

[24] E. Korr, Endoskopie – neue Möglichkeiten der Altbau-Bestandsaufnahme, in *Deutsches Architekturblatt* 5, 1980, p. 687 ir toliau; K. Meyer-Rogge, Anwendung der bautechnischen Endoskopie bei der Untersuchung von Holzbalkendecken in Altbauten, in *Techniken d. Instandsetzung u. Modernisierung im Wohnungsbau*, Wiesbaden/Berlin 1981.

[25] N. Pevsner – J. Fleming – H. Honour, Lexikon der Weltarchitektur, München[3] 1971; *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (RDK), Hg. Otto Schmitt, fortgesetzt vom Zentralinstitut f. Kunstgeschichte, München, Bd. 1, Stuttgart 1937 (pasirodo nuolat, dabar raidė F); *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 5 Bde., Berlin 1929–37.

[26] Cramer (kaip 2 past.), p. 111–115; statinių glaustų aprašymų pavyzdžiai: H. E. Kubach – A. Verbeek, Romanische Baukunst an Rhein und Maas, 3 Bde., Berlin 1976.

[27] Platūs statinių ir būklės aprašymai Kubacho – Haaso (kaip 9 past.) ir v. Winterfeldo (kaip 18 past.) kn.

[28] G. P. Fehring, Grabungsmethode und Datierung. Zur Arbeitsweise von Bauforschung und Archäologie des Mittelalters in Deutschland, in *Deutsche Kunst- und Denkmalpflege* 29, 1971, p. 41–51; Methoden der Archäologie, Hg. B. Hronda, München 1978; W. Müller-Wiener, Archäologische Ausgrabungsmethodik, in *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden,* München/Wien 1974, p. 253–287; H.-G. Niemeyer, Einführung in die Archäologie, Darmstadt 1978; R. Schwarz, Archäologische Feldmethode, Wiesbaden 1979; M. Wheeler, Moderne Archäologie. Methoden und Technik der Ausgrabung, Reinbek 1960.

[29] Kubach (kaip 3 past.).

[30] A. v. Brand, Werkzeug des Historikers, Stuttgart[7] 1973; Dahlmann-Waitz, Quellenkunde der deutschen Geschichte. Bibliographie der Quellen u. d. Literatur zur deutschen Geschichte, Hg. H. Heimpel u. H. Geuss, Bd. 1, Stuttgart 1969; H. Bresslau, Urkundenlehre für Deutschland und Italien, 3 Bde., Berlin 1958/60[3]; H. Grotenfend – T. Ulrich, Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und. d. Neuzeit, Hannover[11] 1971.

[31] Bedal (kaip 1 past.).

[32] M. Nitz, Zur Dokumentation von Inschriften, in Münchner Historische Studien 19, 1982, p. 146–151.

[33] P. C. Claussen, Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie, in Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, Hg. K. Clausberg u. a., Giessen 1981, p. 7 ir toliau.

[34] v. Winterfeld (kaip 18 past.), p. 38–45; K. Friedrich (kaip 16 past.); W. Haas in Kubach – Haas (kaip 9 past.), p. 542–546; G. Binding, Die Pfalz Kaiser Barbarossas in Gelnhausen, Bonn 1963; S. Bauer, Steinmetz Stephan von Irlebach-Bürger von Frankfurt a. M. (Anmerkungen zu Steinmetzzeichnen), in *Archiv für Frankfurts Geschichte u. Kunst* 59, 1985, p. 157–186.

[35] Cramer (kaip 2 past.), p. 114.

[36] C. Linfert, Die Grundlagen der Architekturzeichnung, in *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1, 1931, p. 133–246; D. Frey, Architekturzeichnung, in RDK (kaip 25 past.), p. 992–1013.

[37] E. Gall, Bauzeichnungen der Gotik, in Gestalt und Gedanke 2, München 1953, p. 126–132; P. Pause, Gotische Architekturzeichnungen in Deutschland, Diss. phil. Bonn 1973; K. Hecht, Mass und Zahl in der gotischen Baukunst, Hildesheim/New York 1979.

[38] W. Jacobsen, Ältere und neuere Forschungen um den St. Galler Klosterplan, in *Unsere Kunstdenkmäler* 34, 1983, p. 134–151.

[39] L. H. Heydenreich, Architekturmodell, in RDK (kaip 25 past.), p. 918–940; H. Reuther, Das deutsche Baumodell, in *Mitteilungen der deutschen Forschungsgemeinschaft* 2, 1971, p. 26–30.

Willibaldas Sauerländeris

Amžiaus, vietos ir individualumo įtikrinimas

Amžiaus įtikrinimas

Pradėkime nuo puikaus anekdoto. Maždaug dešimtmetis vieno garsaus meno istorijos profesoriaus sūnus laiko po savo mokslingo tėvo nosimi šiandien neįprastai kieto pietų kepsnio gabalėlį ir erzina: „Nagi, tėti, datuok!"

Datavimas – argi tai galėtų būti kas nors kita, o ne meno istorijos objekto amžiaus įtikrinimas, – ilgai buvo laikomas kiekvieno meno istorijos seminaro užsiėmimo dukart du ir gramatika. Datuoti buvo nenuilstamai pratinama ir galų gale griežtai egzaminuojama. Dar ir šiandien kiekvienam stropiam muziejininkui neįtikinamai datuotas objektas jo skyriuje yra pretekstas nerimauti ir jausti sąžinės graužatį. Lentelės, ant kurių, pavyzdžiui, tėra užrašyta: „XI ar XII amžius", laikomos nedekoratyviomis ir tobulintinomis. Užrašas „greičiausiai IX amžius" gali netgi diskretiškai išsakyti abejonę dėl taip nurodyto objekto autentiškumo. Pastaruoju metu po Rembrandto paveikslais kartais randama nuoroda „1632 ir 1639/40". Čia laiko apibrėžties grūdai sumalti jau per smulkiai. Kur nebegalima susitarti dėl tariamai prieštaringų laiko kriterijų, būtent atsiradimo dviejose darbo eigose, prielaida pasiūlo pageidaujamą išeitį iš žinoviškos dilemos. Didieji muziejai dėl daugelio viena po kitos einančių iškabų su metų skaičiais gali atrodyti kaip milžiniški, laiko atžvilgiu sutvarkyti regimųjų objektų, turinčių duomenų numerius su savo įtikrintu arba tik tariamai įtikrintu atsiradimo laiku, archyvai. Beveik visi meno muziejai iki šių dienų įrengti atsižvelgiant į amžiaus ir vietos įtikrinimo rezultatus.

Istorinė meno formos ir stiliaus raida nuo seniausių laikų iki šių dienų dėl datavimo, amžiaus įtikrinimo yra savyje uždara, morfologinė *chronometrija*. Šios chronometrijos idealas yra nenutrūkstama evoliucija, kurią galima suprasti iš atskirų stilių laikotarpių, kaip ir gyvūnų bei

augalų rūšių vystymąsi. Čia vienas paskui kitą eina griežti ir švelnūs, plastiniai ir tapybiniai stiliai, o tarp jų dar esama pereinamojo tarpsnio, jo pradžioje yra ir ankstyvasis stilius, jo pabaigoje galų gale – barokinis perteklius ir irimas, o tarp jų dar manierizmai. Datuoti – tai atskirą objektą įjungti į šią raidos sistemą arba, priešingai, iš netikėtos ir trikdančios naujai pasirodžiusio objekto datos suvokti ir atrasti, kad meno raidos laikrodžiai tiksėjo greičiausiai ne taip tiksliai, kaip iki tol manė mokslas. Meno istorijos disciplina šią morfologinės chronometrijos sistemą suformavo ilgame moksliniame istoriniame procese, nuolat tobulino, dažnai ja suabejodavo, ir vėl iš naujo ją kvestionuodavo. Jau minėti medžiagotyros, šaltinių tyrinėjimo ir realijotyros kriterijai bei išvados ne tik sudaro šio morfologiškai chronologinio plano pagrindą. Jie taip pat suteikia galimybę jį patikrinti eksterno duomenimis ir, galimas daiktas, reviduoti. Jeigu iki šiol, remiantis įtikinamomis stilistinėmis priežastimis, laikotarpiu po 1450 metų datuotoje didžiojo italų skulptoriaus Donatello šv. Jono statuloje atrandamas įrašas su 1438 metais, tai akivaizdu, kad iki tol buvo iškreiptos ištiso chronologinio-biografinio supratimo paveikslo dalys[1]. Jeigu apie puikų viduramžišką bažnyčios fasadą, pvz., Reimso katedros vakarų fasadą, buvo manoma, kad jis pradėtas statyti galbūt tarp 1220 ir 1230 metų ir kad jo svarbios dalys buvo baigtos, bet atsiranda liudijimas, kad dar apie 1250 metus fasado vietoje stovėjo namai, tada akivaizdu, kad grynai kritiniame stilistiniame amžiaus įtikrinime mes turime pasikliauti daugybe abejotinų faktorių[2]. Šukių ir monetų radiniai, gegnių, sienojų medienos amžiaus įtikrinimas pateikia viduramžiškų statinių datavimo kriterijus, kurie gerokai pranoksta stiliaus kritikos ir formos stebėjimo pateikiamą laiko nustatymo tikslumą. Tad meno istorijos objekto amžiaus įtikrinimas yra tarsi komplikuota operacija, kurios metu tradicinis istorinis meno datavimas grindžiamas, papildomas, koreguojamas, o kartais tikslinamas tiek pagalbinių istorijos mokslų, tiek ir gamtos mokslų metodais.

Tačiau pirmiausia paklauskime, kokios gi yra tos istorinės mokslinės ir suvokimo nulemtos prielaidos, kurios vidutiniškai apmokytam meno istorikui leido, remiantis vien išoriniu žvilgsniu, be kitų pagalbinių priemonių, nustatyti viduramžiškos filigrano plokštės, *rocaille* ornamento, senovės olandų paveikslo ar istorinio bažnyčios fasado tam tikrą amžių, netgi konkretų dešimtmetį, ir paskui lyginamaisiais argumentais įrodinėti bent santykinį savo tarsi tik improvizuoto amžiaus įtik-

rinimo pasiūlymo teisingumą? Kitaip tariant, kas, tiesą sakant, yra ano storžieviško „Nagi, tėti, datuok“ paslaptis arba – geriau – gudrybė?

Pasiremkime palyginti paprasta meno istorijos pratybų sritimi – XVII amžiaus olandų peizažine tapyba. Čia mūsų dispozicijoje yra, pvz., garsaus Harlemo peizažų tapytojo Jano van Goyeno Oeuvre palyginti gausūs antrojo, trečiojo ir ketvirtojo dešimtmečių kūriniai, kuriuos dailininkas yra ne tik pasirašęs, bet ir datavęs. Žinoma, šie darbai šiandien yra išsibarstę po viso pasaulio kolekcijas. Tačiau jau seniai jie yra suieškoti ir užfiksuoti Oeuvre sąrašuose. Be to, seniai jau nenuginčijamai, beje, ir ne ypač sunkiai pastebėta, kad šių paveikslų nuoseklumas laiko atžvilgiu rodo pamažu vykstančią, bet labai nuoseklią plėtotę nuo pradžioje artimos perspektyvos, pastoziškai nutapytų, į vėliau vis tolimesnės perspektyvos, erdviškai vienodesnius ir vis aiškesniais tonais, skaidriau nutapytus vaizdus. Žinovas, netgi jau ir studentas, įdėmia ir išlavinta akimi apžiūrinėjantis daugelį šių von Goyeno peizažų, bus įsiminęs svarbiausius šio pasikeitimo proceso požymius. Jis saugos juos savo eidetinėje atmintyje ir sujungs juos su tuo metų skaičių tinklu, kurį datos užmeta ant įvairių paveikslų. Jeigu dabar pasirodys naujas ar jam iki tol nežinomas von Goyeno paveikslas, kuris nėra datuotas, tai jam tereikės iš savo atminties prišaukti šiuos optinius kriterijus ir su jais sujungtus metų skaičius, ir tada jis tarsi vienu ypu galės pasakyti, kad greičiausiai kalbama apie 1625, 1636 ar 1646 metų Goyeno peizažą. Šį tvirtinimą jis pagrįs aprašydamas svarbiausius požymius ir juos lygindamas. Ir juo labiau, jeigu jis yra į sistematiką linkstantis, tarkime, akademiniu mokslu užsiimantis meno istorikas, jis netgi žengs dar vieną žingsnį ir konstatuos, kad analogiška raida į spalviškai vientisą erdvę aptinkama ir kitų XVII amžiaus antrojo ketvirčio olandų tapytojų kūriniuose, ir, remdamasis tais pačiais kriterijais, sugebės bent apytikriai datuoti ir šių olandų amžininkų kūrinius. Žinoma, tada jis eksterninėmis datomis, ar tai būtų metų skaičiai ant paveikslų, ar paminėjimai šaltiniuose, turės patikrinti, ar jo perkėlimo eksperimentas išlaiko išbandymą tiesa.

Dar kartą išsiaiškinkime, kas gi įvyko šiame labai paprastame pavyzdyje. Meno istorikas pirmiausia užtinka grupę reliatyviai homogeniškų objektų – Jano van Goyeno peizažų, kurių amžiaus įtikrinimas eksterninėmis datomis – metų skaičiai ant paveikslų – atrodo problemiškas. Tačiau meno istorikas paima iš šių tvirtai datuotų objektų aukštesniuosius kriterijus chronologinei sistemai ir taip įgyja galimybę į chro-

nologinę kūrinių su eksterniniu amžiaus įtikrinimu eilę įtraukti ir nedatuotus kūrinius. Jis konstruoja raidą, todėl gali pareikšti: jeigu mano raidos hipotezė yra teisinga, šis iki šiol nežinomas paveikslas turėtų būti nutapytas tarp 1642 ir 1646 metų. Taip jis net stebėtinai tiksliai įvykdo neseniai cituotą raginimą „nagi, tėti, datuok".

Dabar mums bus naudinga prisiminti, kad šios sėkmingos operacijos išeities taškas buvo eksterniškai įtikrintos datos. Data, esanti ant paveikslo, turi šaltinio vertę. Be nenuginčijamų, duotų datų pagrindo kritinis stilistinis datavimas visiškai neįmanomas. Meno istorikas, kuriam datavimas galų gale būdingas kaip mechaniškas atminties įgūdis, yra pernelyg lengvai sugundomas šią prielaidą pamiršti, bet turėtų ją nuolat prisiminti. Taip pat jis neturi pamiršti aprašytos operacijos ribotos reikšmės. Savaime suprantama, kad metodas funkcionuoja tik uždaroje, savyje homogeniškoje meno istorijos įgūdžių srityje. Su kriterijais, kuriuos įgijau olandų peizaže, aš nieko negalėsiu padaryti, chronologiškai vertindamas to paties meto Neapolio, Venecijos, netgi jau gretimą flamandų tapybą. Ten aš turiu pradėti viską iš naujo, šioms sritims sudėlioti savą chronometriją, o tai tikriausiai nebus taip paprasta, kaip atrodo datuoto olandų peizažinės tapybos atveju. Tad meno istorijos objektų amžiaus ir vietos įtikrinimas yra neišardomai vienas su kitu susipynę. Kas tinka maždaug 1625 metų Harlemui, tas geografiškai nelabai toli nutolusiam, meno atžvilgiu taip pat aktyviam Antverpenui jau yra nesvarbu. Tad, keičiant meno istorijos įvykių veiksmo vietą, reikia persukti laikrodžius.

Meno istorikas turi aiškiai suprasti, kad net geriausias stiliaus kritikos pasiūlymas dėl datavimo visuomet yra hipotetinis. Ši hipotezė remiasi prielaida, kad olandų peizažinė tapyba vystėsi nuosekliai taip, kaip atrodė iš datuotų Jano van Goyeno paveikslų. Turbūt taip ir bus buvę. Tačiau reikia atsižvelgti į išimtis, į anticipacijas ir vėlavimus su senųjų stilių ilgesniu gyvavimu tam tikruose centruose, į ypatingų skonio pomėgių atitikimą. Pvz., Utrechte daiktai atrodo būtent kitaip nei Harleme. Meninės kūrybos tikrovė buvo prieštaringesnė negu stilistinio vystymosi dėsniai, kuriuos meno istorikas šiandien išveda iš savo paskesnių stebėjimų. Ir galiausiai nereikia pamiršti nemalonios tikrumo problemos, kuri kelia pavojų kiekvienam amžiaus įtikrinimo pasiūlymui. Ir klastotojai stebi akademinės meno istorijos darbą, žino kriterijus, pagal kuriuos meno istorikas datuoja. Jie būtent mielai kopijuoja stiliaus dės-

nius ir tada pateikia falsifikatus, ypač artimus meno istorijai. Pirmasis klausimas dėl datuoto Goyeno paveikslo yra ne tik apie tai, ar paveikslas yra tikras, bet ir ar tikra yra jo signatūra bei data. Visai įmanoma, kad tikras olandų paveikslas, kuris iš pradžių buvo anonimiškas, buvo revalvuotas imituojant Goyeno signatūrą ir datą. Tad amžiaus įtikrinimas yra keblus reikalas. Auditorijose ir iš reprodukcijų išties gerai išmokti galima tik jo pagrindų. O išsiugdyti žinovišką sugebėjimą rimtai datuoti galima tik dirbant su originalais.

Nepaisant tokių apribojimų, mes galime pažymėti, kad čia aprašytas pavyzdys – olandų peizažinės tapybos aukso amžiaus XVII šimtmetyje tvarka laiko atžvilgiu – galėjo būti pavyzdys, rodantis, kaip istorinis meno kūrinių datavimas išplaukia iš įtikrintų eksterninių datų susikryžiavimo su chronologiškai sutvarkytais požymiais ir tada duoda įtikinamus rezultatus. Amžiaus įtikrinimas remiasi *šaltinių kritikos* ir *stiliaus kritikos* ryšiu. Žinoma, olandų peizažinės tapybos, kuria mes čia rėmėmės, pratybų laukas buvo ypač paprastas ir suteikė idealias sąlygas amžiui įtikrinti, datuoti. Yra daugybė kitų meno istorijos sričių, kuriose amžių įtikrinti yra gerokai sunkiau, ir apskritai atrodo, kad tikslumo pertikrinimo mastas ten tegali būti daug mažesnis.

Kitas pavyzdys būtų viduramžiškos skulptūros, kurias tarp XI ir XVI amžių užsakinėjo beveik vien bažnyčios. Skulptūrų buvo be galo daug statoma įėjimuose, altoriuose, katedrose, relikvijoriuose, skryniose, sakramentarijuose, krikštyklose, taip pat buvo gausu atskirų Nukryžiuotojo, stovinčios ir soste sėdinčios Dievo motinos, šventųjų, mokslų, dorybių ir skaisčiųjų mergelių figūrų. Iki šiol nuo Gotlando iki Katalonijos mus yra pasiekę daugybė senų akmeninių, medinių, gipso ar metalo skulptūrų. Jų amžiaus įtikrinimas tam tikrą laiką buvo mėgstamas meno istorijos užsiėmimas. Pradinė situacija čia visiškai kita negu anksčiau minėtame olandų peizažo tapybos pavyzdyje. Tik retais, itin retais atvejais mes galime konkretų egzempliorių susieti su eksternine data. Jeigu, pavyzdžiui, ant reljefo, vaizduojančio Ėmimą nuo Kryžiaus Parmos katedroje, yra užrašytas ir skulptoriaus vardas – Benedetto Antelami – ir atsiradimo metai – 1178, tai tebėra tik išimtis, kurią paaiškina laisvesnė, pasitikinti savimi italų komunų nuostata[3]. Apskritai XII ir XIII amžių skulptūros nėra nei pasirašytos, nei datuotos, jos tebėra visiškai anonimiškos, taip sakant, belaikės. Todėl mokslas turi imtis eksterninių datų, kurių parodymus taikyti konkre-

čioms skulptūroms galima tik labai apytikriai ir apskritai. Jeigu popiežius Urbonas II per savo viešnagę Prancūzijoje 1095 metais konsekravo garsios Cluny vienuolyno bažnyčios Burgundijoje choro pagrindinį altorių, tai šitai, žinoma, nereiškia, kad taip pat ir pastatai, ir juose esančios skulptūros šiuo ankstyvuoju momentu būtų buvę baigti[4]. Čia eksterninė data laisva aiškinimams stiliaus kritikos nuožiūra. XV amžiuje padėtis jau šiek tiek palankesnė. Tuomet skulptūras gamino mieste gyvenę amatininkai, kurie mokėjo mokesčius, turėjo namus ir su kuriais buvo sudarinėjamos apmokamos sutartys, o jie savo darbą atiduodavo tiksliai sutartu laiku. Tad mes galime laiko atžvilgiu fiksuoti bent paskirus frankų skulptorių, pavyzdžiui, Riemenschneiderio ir Veito Stosso, kūrinius, nes mums yra perduotos preciziškos ar palyginti preciziškos eksterninės datos[5]. Tačiau koks netvirtas mūsų vaizdinių pagrindas net ir tada, paaiškėjo maždaug prieš dešimtį metų, kai ant vieno Niordlingeno Šv. Jurgio bažnyčios altoriaus, apie kurį meno istorijos chronometrija iki tol buvo nusprendusi, kad tai būdingas XV amžiaus aštuntojo dešimtmečio aukštutinio Reino kūrinys, buvo atrasti skaičiai 1462, kurie suardė visą šią chronologinę sistemą[6].

Apskritai viduramžiška skulptūra yra sritis, kurios pavyzdžius pasitelkus galima pademonstruoti, kaip mokslas kartais pasiduoda pagundai ant keleto išorinių atramos taškų, nedaugelio eksterniškai įtikrintų datų, statyti raidos pastolius, kurie į vieną koherentinę chronologiją turi įtraukti ir ten nusėsdinti daugybę nedatuotų kūrinių. Tada, pavyzdžiui, bandoma apimties padidėjimą arba sumažėjimą, kintančią formą ir besikeičiančias drabužių klosčių linijas arba raukšles, padėtį nusakantį motyvą, padaryti laiko kriterijais ir šitaip daugelį plūduriuojančių kūrinių įtvirtinti laiko atžvilgiu. Galų gale šie bandymai, kurių vis dar ypač uoliai imamasi viduramžiško skulptūros meno provincialiausiose ir nuošaliausiose atšakose, tėra vėlyvieji patobulinimai chronomorfologijos, kurios pirmieji požymiai jau užtinkami XVIII amžiuje, pavyzdžiui, Winckelmanno *Senovės meno istorijoje*[7]. Nuo to laiko, kai raida tapo istorijos ir meno istorijos supratimo raktažodžiu, nedatuotas meno objektas turėjo atrodyti, taip sakant, neintegruotas, ir reikėjo ieškoti kriterijų, kaip galima būtų jį išmatuoti laiko atžvilgiu. Reikėtų sukonstruoti laikrodį su tokiu ciferblatu, kuris rodytų ir visų šių eksterniškai neįtikrintų meno faktų atsiradimo dieną ir valandą.

Būtų kvaila tiesiog pasišaipyti iš šio eksperimento. Bandymai konstruoti laikinas sekas, turint minimalų skaičių tikslių datų ir remiantis vien nedatuotų objektų stilistine analize, davė stebėtinų rezultatų. Pvz., būtent šį metodą naudodama antikinė meno istorija sukūrė graikų ir romėnų skulptūros raidos paveikslą, kuris savo pagrindiniais kontūrais dar ir šiandien atlaiko kritiką. Taip pat ir mūsų sugebėjimą pagreitinti viduramžiškos skulptūros amžiaus įtikrinimą į priekį vis stūmė šis eksperimentas, ir tai lėmė rezultatus, kuriuos galima toliau perduoti net kaip tezes. Vadinamojo tarptautinio arba gražiojo ar minkštojo stiliaus Madonoms, pvz., būdingi nepakartojami požymiai, kuriuos dabar žino kiekvienas meno istorikas, kuriuos lengvai gali įsiminti ir meno istorijos studentas ir kurie randami tik tam tikru ribotu laikotarpiu, maždaug tarp 1385 ir 1435 metų. Yra pakankamas skaičius eksterniškai datuotų šio periodo, metais prieš jį ir po jo, kūrinių, kad galima būtų pateisinti šią laiko apibrėžtį. Tačiau nustatyti keleto metų tikslumu, kaip tai galima olandų peizažinės tapybos atveju, žinoma, labai keblu, ir dėl to greitai kyla neišsprendžiamų kontroversijų.

Tačiau būtent viduramžiškos skulptūros datavimas atskleidžia pavojus ir iliuzijas, kurie susiję su, taip sakant, laisvai plevenančiu istoriniu meno amžiaus įtikrinimu. Kur proporcija tarp nedaugelio įtikrintų ir begalės neįtikrintų meno faktų yra taip stipriai iškreipta, stiliaus kritika savo raidos eiles gali dėlioti galų gale beveik savo nuožiūra. Pvz., ji gali tarti, kad evoliucija vedė nuo plokščių į suapvalintas formas arba kad tai buvo visai atvirkščiai. Ji gali įsivaizduoti, kad raida ėjo nuo to, kas sustingę, į tai, kas juda, arba tiksliai priešinga kryptimi. Kas mano, kad besivystydama meno istorija nuolat artėjo prie tobulo išorinės tikrovės pamėgdžiojimo, gins pirmąją iš šių dviejų alternatyvų. Kas, turėdamas omenyje XX amžiaus meną, žino, kad esama ir atgalinio judėjimo į tai, kas paprasčiau ir primityviau, galimas daiktas, ir viduramžiškos medžiagos atžvilgiu apsispręs daryti priešingą prielaidą. Tad čia įtakos turės perdėm subjektyvūs motyvai. Atrodo, kad kiekvienai iš abiejų hipotezių būdinga sava stiliaus dėsnių logika, bet abiejų santykis su tiksliau rekonstruojama istorine praeitimi yra toks pat laisvai plevenantis. Dažnai paiki ir groteskiški kivirčai, kai ištisos mokslinės pakraipos vaidijosi ir vaidijasi dėl tam tikrų objektų ir jų grupių amžiaus įtikrinimo, tik parodo, kad čia kalbama apie mokslinį uždavinį, kuris racionaliai nebeišsprendžiamas. Amžiaus įtikrinimas, pakartosime tai dar kartą,

yra galimas tik sujungus tikslius šaltinių tyrinėjimo rezultatus su nuosaikia stiliaus kritika.

Kartu reikia įspėti apie vieną paplitusią iliuziją. Tokioje srityje pasiekti trokštamą tikrumą tik retai ir sąlygiškai padėti gali ir šiuolaikiniai *gamtamoksliniai metodai*. Geologas galbūt meno istorikui galėtų pasakyti, iš kokio karjero atgabentas kokios nors viduramžiškos skulptūros akmuo. Bet net jei ši informacija yra teisinga, geologas nebegalės nuspręsti, kada akmuo buvo suskaldytas. Čia daugių daugiausia ekonomikos arba krašto istorikai galėtų suteikti informacijos, ar yra žinoma, kada atitinkami karjerai buvo eksploatuojami. Įtikrinant medžio skulptūras, be abejo, bus galvojama apie *dendrochronologijos* pagalbą. Bet meno kūriniai nėra laboratorinė medžiaga, kurią galima naudoti. Tik retai bus leistina medinės figūros bandymams paimti reikalingą dendrochronologams gabalėlį. Ir tada informacija suteikia tik atspirties taškus, kurie vėlgi turi būti interpretuojami. Jeigu ąžuolinė skulptūra, pagal įtikinamus stiliaus kritikos teiginius yra gotikizuojantis XIX ar XX amžiaus kūrinys, o dendrochronologas nustato, kad ji yra išdrožta iš XIII a. nukirsto medžio, tai šitai, be abejo, nėra sprendimas, kad objektas yra originalus. Ir falsifikatorius gali būti pasirūpinęs senų rąstų, kad ne tik stilistiškai, bet ir materialiai simuliuotų originalų viduramžišką darbą. Čia tas atvejis, kai lemiamą reikšmę turi žinovo sprendimas, o ne laboratorinė analizė. Restauratorius amžių galės nustatyti iš spalvinių struktūrų arba jų pėdsakų, tyrinėdamas jų struktūrą, naudotas dažymo medžiagas ir puošybos elementus. Iš to išplaukia reliatyvios išvados apie skulptūros amžių.

Tad amžiaus įtikrinimas nėra tikslusis mokslas, tačiau, žinoma, nėra ir bet kokių hipotezių ir įsijautimu grįstų spėjimų laisvas laukas. Jis turi pasverti racionalios potyrių struktūros kriterijus ir tada gali pateikti pasiūlymus. Kuo platesnės šalutinių datų tinklo akys, tuo mažiau patikimos hipotezės. Tai gerai juto anas akiplėša berniokas, kuris savo tėvui, meno istorikui, po nosimi pakišo datuoti kietą kepsnį. Vis dėlto mokslas privalo vis iš naujo dėlioti ir išbandyti chronologines požymių grandines. Tačiau reikėtų nuolat prisiminti prablaivinantį vieno iš didžiausių žinovų, Maxo J. Frienländerio, sąmojį, kai jis Berlyne, Kaizerio Frydricho muziejuje, vienai grupei meno istorikų, įsikarščiavusių dėl galimos vieno seno paveikslo datos, ironiškai sušuko: „Bet juk mes greta nebuvome“[8].

Baigiant šį skirsnį, reikia šiek tiek pakalbėti apie kitas amžiaus įtikrinimo pagalbines priemones. Čia iš dalies kalbama tik apie priminimą tų dalykų, kuriuos mes jau aptarėme įvade. Daug kartų buvo minėtos meno kūriniuose esančios *datos* ir *įrašai*. Buvo įsakmiai įvardytas ir *šaltinių tyrinėjimas*. Rašytiniai šaltiniai turi visokiausių duomenų, kuriuos daugiau ar mažiau tiksliai galima susieti su meno kūrinio atsiradimo data. Tai gali būti, pvz., ankstyvas paminėjimas vietovės aprašyme arba ankstyva reprodukcija. Jie užtikrina, kad objektas atsirado prieš tam tikrą datą. Be abejo, šaltinių kritika ir tada dar yra būtina. Yra išgalvotų arba anticipacinių aprašymų. XII amžiuje garsus piligrimų vadovas aprašo Santjago de Compostela katedros vakarinį portalą, kurio, tikromis žiniomis, niekad nėra buvę[9]. *Klastotės* ir *imitacijos* irgi gali padėti įtikrinti amžių. Jeigu iš nedatuoto Rubenso paveikslo 1620 metais jau buvo padaryta grafinė kopija, tai paveikslas tikriausiai atsirado prieš šią datą. Atvirkščiai, jeigu senovės vokiečių paveikslai, kaip tai dažnai būna, perima motyvus iš daugiau ar mažiau tiksliai datuotų Dürerio medžio raižinių, vaizduojančių Marijos gyvenimą, tai šitaip yra duotas bent jau tvirtas terminas *ante quem non*. Galų gale amžių įtikrinti gali padėti paveikslų susiejimas su istoriniais įvykiais. Viduramžiška miniatiūra arba lango stiklas, vaizduojantys šv. Tomą Kenterberietį, vargu bau gali būti atsiradę prieš Thomas'o Becketo kanonizaciją 1172 metais. Paveikslas, rodantis Karolį IV su imperatoriaus karūna, nebus nutapytas prieš 1355 metus, prieš jo karūnavimą Romoje. Tam tikras atsargumas, žinoma, ir čia pageidautinas. Paveikslai gali ir anticipuoti norimą statusą.

Galų gale amžių įtikrinti padeda paveiksluose pasirodančios *realijos*. Paveikslai, kuriuose rodomos patrankos, garlaiviai, geležinkeliai, žinoma, negalėjo atsirasti iki atitinkamų techninių išradimų. XIV amžiaus vidurio atvaizde nerasime pavaizduotų spausdintų knygų ar medžio raižinių, nes tokių dalykų tuomet dar nebuvo. Mados istorija, rakandai ir ginklai suteikia daug atspirties taškų įtikrinant amžių, bet iki pat XVIII amžiaus reikia diferenciacijos vietos atžvilgiu[10]. XVII amžiaus olandų portretus arba paveikslus, vaizduojančius visuomenės scenas, galima bent apytikriai suklasifikuoti laiko atžvilgiu pagal apykaklių formą. XVIII amžiaus prancūzų paveikslus į laiko seką galima įtraukti pagal atvaizduotas šukuosenas. Jeigu senoviniame vokiškame paveiksle matysime itališkus ar italizuojančius kostiumus, tai vargu ar šis paveikslas nutapytas prieš 1500 metus. Tik tada pasiturintys Vokietijos

gyventojų sluoksniai priėmė pietietišką, itališką madą. Tarp XI ir XIII amžių kai kuriuos, tegul ir ne itin griežtus kriterijus amžiui įtikrinti pateikia kario ginkluotė. Tai pasakytina apie šalmų, kardų, mundurų formą, taip pat apie skydus. Didieji luomų skydai, pvz., priklauso XI ir XII amžiams. Vėliau nauja kovos technika nulėmė, kad atsirado gerokai mažesnių raitelio skydų[11]. Šitos detalės buvo labai tiksliai atvaizduotos ant antkapinių paminklų, mūšių vaizduose, taip pat ant raitelių šventųjų statulų.

Taigi amžiaus įtikrinimas nėra tik kintančio erdvės vaizdavimo ir besikeičiančių drabužių klosčių chronomorfologija. Jis yra susipynęs su visuotinės istorijos įvykiais, su papročių, įpročių, šeimyninio bei viešojo gyvenimo istorija. Tad mūsų teiginį, kad, įtikrinant amžių, remiamasi šaltinių tyrinėjimo ir stiliaus kritikos sąsajomis, reikia išplėtoti. Prie išmaningo datavimo prisideda ir jo bazę išplečia visuotinės istorijos datos, ir pirmiausia realijotyra.

Istorikas žino, kad *laikas* nėra nekintamas dydis. Šiuolaikinė, o jau ir Naujųjų laikų tapyba priklauso nuo laiko ritmo, kurio judėjimą galima suskirstyti metais, kai kada – mėnesiais. Atvirkščiai, viduramžiškos architektūros plėtra jau dėl gamybos būdo, komplikuoto ir stringančio finansavimo susijusi su nepaprastai ilgu atsiradimo laiku. Datavimas čia visai kitoks negu Picasso paveikslo ar Jano van Goyeno peizažo atveju. Ir šalutinės datos, kuriomis mes šioje srityje disponuojame, yra ne itin preciziškos. Paaukojimas, nuodėmių atleidimas, pamatų padėjimas, altoriaus pašventinimas gali būti tiksliai datuoti, bet jų santykis su realiu pastatu tebėra labai miglotas. Bažnyčios būdavo šventinamos, kai jų statyba tik prasidėdavo arba praėjus dešimtmečiams, kai pastatas būdavo baigtas. Tačiau ir šioje srityje mokslas jau apie XIX amžiaus vidurį sukūrė morfologinę chronometriją, kuri bando atkurti bent apytikrį laiką. Architektūros istorikas žino, kad XI ir XII amžiais siena iš gražių, taisyklingai aptašytų akmenų paprastai yra jaunesnė negu tokia siena iš skaldytų akmenų mūro[12]. Žinoma, tai yra tik viena pagrįsta bendra prielaida. Konkrečiu atveju reikia tikrinti ypatingas aplinkybes. Viduramžiais statybos technika vystėsi ne ką kitaip nei Naujaisiais laikais. Tam tikros skliautų formos, atrodo, pasitaiko tik nuo tam tikro laiko ir todėl pateikia atspirties tašką datavimui. Karnizų ir bazių profiliai, kapitelių formos ir kontūrai, langų ambrazūros, arkadų skliautai irgi pavaldūs laiko kaitai. Viduramžiškų bazių arba kapitelių datavimas ilgai buvo

mėgstama meno istorijos proseminarų medžiaga. Lyginamasis istorinis statybos formų mokslas mokslo istorijos požiūriu priklauso dargi seniausiems sisteminio amžiaus įtikrinimo bandymams. Tačiau ir jo išvados yra reliatyvios ir daugelyje vietų šiandien forsuotos iki to, kas dar galima, ribų. Be šalutinių datų mes ir čia klaidžiojame tamsoje. Daugelio romaniškų bažnyčių Vakarų Prancūzijoje, senojoje Akvitanijoje, iki šiol negalima ir tikriausiai niekada nebebus galima tiksliai datuoti, nes jų atsiradimo nepalydėjo jokie liudijimai[13]. Tačiau pirmiausia čia reikėtų tiksliai diferencijuoti vietą, nes ši architektūra daugiausia, o gal ir išimtinai, plėtojosi regioniškai. Kryžminis briaunotasis skliautas tokiose išsivysčiusiose vietovėse, kaip Normandija arba Lombardija, byloja, kad data yra ankstesnė negu šia prasme atsilikusioje Žemutinėje Saksonijoje. Gotikinė bazė Ile-de-France reiškia visai ką kitą nei Pjemonte. Ypač sunkiai datuojamų ankstyvųjų viduramžių pastatų atveju kai kada gali pagelbėti archeologiniai radiniai. Jeigu po pastatu yra šukių arba monetų, kurių datą galima nustatyti, tai jos gali rodyti terminus *post quem,* jeigu jos po žeme nėra patekusios vėliau[14]. Jeigu yra išlikę pirminiai sienojai, tai čia galima lengviau negu medžio skulptūrų paimti pavyzdį tyrimui, ir tada dendrochronologinė analizė pateikia patikimas datas, kurias bent reliatyviai galima susieti su statiniu.

Apibendrinkime dar kartą. Amžiaus įtikrinimas yra ta istorinio meno tyrinėjimo dalis, kuri bando nustatyti didįjį visuotinės meno raidos laikrodį. Jis patenkina žinių, glaudžiai susijusių su istoriniais meno kūriniais, kaip ir su visais kitais istoriniais liudijimais, poreikį. Ne tik kiekvienas muziejus, ne tik kiekvienas prekiautojas meno kūriniais ar kolekcionierius nori žinoti, ar kalbama apie XVI ar XVIII amžių paveikslą, taip pat ir kiekvienas aiškinimas remiasi objekto daugiau ar mažiau neabejotino datavimo prielaida. Aiškinimas, jeigu jis nėra tik kūriniui imanentiškas prisiekinėjimas, visuomet rekonstruoja istorinį kontekstą, atskiro meno kūrinio pasireiškimą ir perdavimą susieja su raidos procesu, aplinka, istorine situacija, istoriniu konfliktu. Taigi patikimas amžiaus įtikrinimas yra būtina prielaida. Dėl patikimumo meno istorija turi įsitikinti visomis šalutinėmis datomis amžiui įtikrinti. Taip atsiranda daugiau ar mažiau platus pagrindas, kuriuo vėliau gali būti grindžiamas laisvas datavimas, specifinis meno istoriko sugebėjimas pagal morfologinius požymius laiko atžvilgiu daugiau ar mažiau suklasifikuoti „naujus“ senuosius objektus. Anas pradžioje juokais cituotas „Nagi, tėti, da-

tuok" nusako pagrindinį uždavinį ir ypač profesionalų meno istoriko sugebėjimą, bet šis, taip sakant, laisvas datavimas gali patikimai funkcionuoti tik kaip paskutinis ilgos kruopščiai patikrintų žymių grandinės narys.

Vietos įtikrinimas

Mes jau pabrėžėme, kad *vietos įtikrinimas* glaudžiausiai susijęs su amžiaus įtikrinimu. Meno istorikas Heinrichas Wölfflinas dažnai cituojamas dėl teiginio: „Ne viskas galima visais laikais". Šį teiginį galima būtų papildyti: „Ne viskas galima tuo pat metu visose vietose". Todėl daugeliu atvejų amžių įtikrinti galima tik tada, jeigu jis susiejamas su vietos įtikrinimu. Ir atvirkščiai, vietos įtikrinimas dažniausiai, nors ir ne visada, funkcionuos tik susietas su amžiaus įtikrinimu.

Vietos įtikrinimo būtinybė pirmiausia išplaukia iš istorijos, nutikusios meno kūriniams atsiradimo pradžioje ir vėliau. Meno kūriniai – judantys ar nejudantys objektai, jų visuomet troško nugalėtojai, valdovai, pinigingi interesantai. Graikų meno lobiai keliavo į Romą, Italijos meno kūrinius mėgo Prancūzijos karaliai ir anglų diduomenė; Napoleonas išgrobstė pusę Europos bažnyčių ir pilių, kad Paryžiuje galėtų pastatyti universalų muziejų. Tad milžiniškus meno turtus, šiandien saugomus Senojo ir Naujojo pasaulių muziejuose, sudaro vien tik eksproprijuoti ir nuo savo pradinės paskirties vietos nutolę objektai. Be to, nuosavybės santykiai dažniausiai yra pasikeitę ne vieną kartą. Paveikslas galėjo XVII amžiuje Italijoje patekti į kokio nors agento rankas, iš ten nukeliavo į Šiaurę, į prekybą meno kūriniais, po to du amžius buvo paslėptas vienoje Anglijos pilyje, kad tada vėl pasirodytų prekyboje meno kūriniais Šiaurės Amerikoje ir galų gale rastų tikriausiai galutinį prieglobstį viename didžiųjų Niujorko ar Vašingtono muziejų. Ne visuomet po tokios odisėjos galima atsekti jo pėdsakus iki pradžių pradžios. Norint rekonstruoti šią migraciją, reikia peržiūrėti aukcionų katalogus, inventorių sąrašus, savininkų archyvus, parengti paveikslo genealoginį medį, kaip šitai vadinama profesine kalba. Todėl nuolat gresia pavojus supainioti. Kartais vienam dailininkui priskiriama daugiau nei viena Madona, keletas paveikslų, vaizduojančių Pario nuosprendį, jau nekalbant apie peizažus, natiurmortus ir bendravimo scenas. Identifikacija su įrašu sename inventoriaus sąraše tada galima tik su klaustuku. Reikia pri-

durti, kad suinteresuotieji sąmoningai galėjo panaikinti pėdsakus. Nelegaliai eksportuoti, netgi pavogti, plėšikų kasinėjant rasti meno kūriniai dažniausiai laikomi patamsiuose. Tad vietos įtikrinimas yra mokslinės repatriacijos bandymas.

Įtikrindamas vietą, mokslas disponuoja labai įvairiais kriterijais. Ypač didelį vaidmenį čia, be abejo, vaidina *medžiagotyra*. Iki XIX amžiaus daugelis meninių medžiagų dažniausiai susijusios su atskiromis vietovėmis. Jau įvade minėjome, kad medžio rūšys skulptūrose, beje, taip pat ir paveiksluose ant medinių lentų, gali leisti šiek tiek tikimybiškai spręsti apie jų atsiradimą Šiaurėje ar Pietuose. Žinovas taip pat gali skirti ir drobes, ant kurių nutapyti paveikslai, pagal jų spėjamą atsiradimo vietą. Prisiminkime dar kartą tai, kad skulptūrų vietą įtikrinti padeda ir geologinis akmens apibūdinimas, jeigu žinoma, iš kokio karjero ar bent regiono jis paimtas. Jau meno istorikas gali spėti, kad skulptūros iš raudonojo smiltainio greičiausiai kilę iš Aukštutinio Reino, kur ši medžiaga skaldoma Švarcvalde ir Vogėzuose. Raudonojo marmuro namai yra Alpių apylinkės. Tačiau taip konstatuojant visuomet reikia atkreipti dėmesį į tai, kad medžiagos yra transportabilios. Garsus mėlynasis Turnės akmuo laivais buvo nugabentas iki pat Anglijos ir apdorojamas Vinčesteryje bei kitose vietose. Tokia brangi medžiaga kaip alebastras buvo naudojama įvairiuose regionuose, ne tik angliškame Notingame. Galų gale dramblio kaulas nebepasiūlo jokių atspirties taškų vietai įtikrinti. Ši rinktinė medžiaga per Viduržemio jūrą atkeliavo į Europą ir buvo naudojama tiek Anglijoje ir Skandinavijoje, tiek ir Ispanijoje bei Pietų Italijoje. Panaši padėtis su tauriaisiais metalais. Tad nors medžiagotyra yra būtina vietos įtikrinimo atrama, ji pateikia tik reliatyvias, konkrečiai interpretuotinas nuorodas, o kai kurių medžiagų atžvilgiu ja pasinaudoti negalima. Nuo XIX amžiaus jos liudijimų reikšmė daug menkesnė, nes naujos sintetinės medžiagos yra beveik visuotinai paplitusios.

Vietai įtikrinti svarbios gali būti ir *meninės technikos*. Tam tikros duobelinio emalio atmainos daugiausia būdingos Limožui, kitos – Maso sričiai ar Skandinavijai. Esama žalvario liejinių, kurie beveik neabejotinai leidžia spręsti, kad jie buvo gaminami Dinante, todėl ir vadinami dinanderijomis. Atitinkamai kilimai Italijoje buvo pavadinti arasais, o tai rodo, kad daugelis vėlyvųjų viduramžių gobelenų buvo išausti Arase arba kaimyninėje Turnėje. Yra akmens masės keramikos, kurią išlavintas muziejaus lankytojas iš karto lokalizuos Vestervalde. Tam tikras šil-

ko ar damasto medžiagas pagal audimo techniką galima lokalizuoti Lukoje arba Lione. Auksakalių darbai lokalizuojami pagal jų ženklus ir prabas[15]. Tad, norint įtikrinti vietą, reikia būti susipažinusiam su amatais ir technologijos būdais.

Ne mažiau svarbūs vietai įtikrinti yra *turiniški atspirties taškai.* Viduramžiškas miniatiūras su perrašinėtojo arba gavėjo vardais meno istorikas galbūt galės lokalizuoti, nes tas pats vardas pasikartoja kituose šaltiniuose. Žinoma, čia pageidautinas atsargumas. Kai kurie vardai dažnai pasikartoja, bet nebūtinai pažymi tą patį asmenį. Liturginius rankraščius su kalendoriais ir litanijomis pagal įrašytus šventuosius galima ne tik datuoti, bet pirmiausia ir lokalizuoti. Šventųjų pasirinkimas rodo, kas buvo garbinama tam tikroje vietovėje, kartais galbūt rodo net tam tikro vienuolyno „Proprium Sanctorum". Apskritai iki pat XVIII amžiaus lokalinis šventųjų garbinimas yra svarbus ženklas įtikrinant bažnytinių paveikslų ir skulptūrų vietą. Šventojo Korbiniano atvaizdai turbūt kilę iš Freisingo vyskupijos ar bent iš Zalcburgo arkivyskupijos, šventojo Firmino – tikriausiai iš Amjeno ar jo artimesnių apylinkių[16]. Žinoma, ši lokalizacija funkcionuoja tik tam tikrais atvejais. Šventasis turi būti aiškiai identifikuotas pagal jo atributus arba jo atvaizdas turi turėti įrašą. Didieji šventieji, pvz., Petras, Paulius, Benediktas, Pranciškus, Ignotas, Nepomukas, nepateikia jokių nuorodų, padedančių lokalizuoti meno kūrinius, nes juos garbino ir vaizdavo visa Katalikų Bažnyčia. Tai, kas galioja šventiesiems, tinka, žinoma, ir daugeliui pasaulietinių asmenų bei įvykių. Dožo portretas tikriausiai kilęs iš Venecijos, paveikslai, kuriuose pasirodo Frydrichas Išmintingasis, – tikriausiai iš Saksonijos. Ir topografija siūlo galimą, žinoma, ne visada aiškų, vietos įtikrinimo kriterijų spektrą. Charakteringas frankų fachverko namas neleis apsirikti dėl paveikslo, kuris buvo nutapytas XV amžiuje Luaroje. Bet yra ir priešingų pavyzdžių. XVI amžiaus pradžios Antverpeno dailininkas Pateniеras ir jį supantieji dailininkai tapė fantastinius uolėtus kalnus, kurių flandrų ar olandų pajūrio regione niekur nerasi. Taigi topografinį kriterijų reikia kruopščiai diferencijuoti pagal meno sferas ir amžius. Galų gale svarbų vaidmenį, tiek įtikrinant amžių, tiek ir vietą, vaidina *realijotyra*. Iki XIX amžiaus, iki Briumelio dienų, Europos drabužiai buvo dar labai diferencijuoti vietos atžvilgiu. Išmanančiajam jie duoda nuorodas, ar paveikslas su žanrinėmis figūromis sukurtas Šiaurėje ar Pietuose, Paryžiuje ar Sevilijoje. Panašiai yra su pasirodančiais paveiksluose

kambarių įrengimu, baldais, namų apyvokos reikmenimis, stalo puošmenomis. Natiurmortą tam tikromis aplinkybėmis galima lokalizuoti netgi pagal pavaizduotas vaisių ir daržovių rūšis. Kadangi tai, kas atvaizduota paveiksluose, daugiausia, nors ir transformuota forma, atspindi vietos papročius, įpročius, namų apyvokos reikmenis, topografinė skiriamoji realijotyra tebėra svarbus meno istorinės vietos įtikrinimo pagrindas.

Galų gale turime *menine erudicija* besiremiantį vietos įtikrinimą. Problema emocionalesnė nei įtikrinant amžių, nes čia pasireiškia vietinis patriotizmas, liaudies dvasia ir nacionalinis išdidumas. Jau senovės istorikai ir geografai pastebėjo, kad egzistuoja ne tik vietiniai papročiai, bet ir vietiniai tautiniai kostiumai ir formos[17]. Antikinius orderius jau Vitruvijus apibrėžė pagal regionus ir vietas kaip dorėninį, jonėninį ir korintinį[18]. Itališkoji XVI ir XVII amžiaus meno literatūra visai įsitikinusi, kad menas vietinėse mokyklose turėjo specifinių tai vietai požymių, taigi buvo regioniškai diferencijuotas[19]. Pavyzdžiui, piešinys labiau būdingas florentiečiams, o spalva – venecijiečiams. Ir XVIII amžiaus bei XIX amžiaus pradžios išsivysčiusios Europos meninis vertinimas skiria atskirų mokyklų ypatybes ir jas vertina savo nuožiūra. Olandai yra kitokie nei italai, jie dirba pedantiškiau, rodo nepriekaištingą potraukį kasdieniniams ir paprastiems siužetams. „Dutchified“ – toks yra paniekinamas angliškas žodis apie tai.

Šis senas, taip sakant, ikimokslinis mokyklų ir regioninių stilių skyrimas yra įėjęs į meno istorijos discipliną, išplėstas ir patobulintas naudojant istorinę kritiką ir remiantis vis platesnėmis žiniomis apie paminklus. Jis atsispindi visų mūsų muziejų iškabose, taip pat jų objektų užrašuose, pavyzdžiui, tokiuose: „bolonietiškas, maždaug 1600 metai“, „frankiškas, maždaug 1490 metai“. Stilių geografija XIX–XX amžiuje buvo tapusi net ryškia moksline aistra. Ir viduramžiška architektūra, ir senovinė vokiečių tapyba, ir vėlyvoji gotikinė bei baroko skulptūra buvo suskirstytos į gausias mokyklas, buvo aprašyti jų požymiai ir atskirti vieni nuo kitų. Buvo netgi kalbama apie meno tarmes, taigi regioninė universalių stilių diferenciacija lyginama su kalbos susiskirstymu į dialektus. Tad, pavyzdžiui, vėlyvųjų gotikinių skulptūrų klosčių formose buvo išgirsti švabų, frankų, liubekiečių tonai. Galų gale buvo žengtas dar vienas žingsnis ir norima visuose kokio nors regiono meniniuose poreiškiuose nuo didžiausio pastato iki mažiausio piešinio įžvelgti vie-

ningą stilistinę fizionomiją ir buvo kalbama apie meninius kraštovaizdžius[20]. Už šito yra vaizdiniai, kurie siekia XVIII amžiaus priešromantizmą ir kurių pradžia yra Herderio nukalta tautos dvasios sąvoka[21]. Anos morfologinės chronometrijos, kuri visus meno kūrinius sustatė į plėtotės eilę, idealas buvo evoliucija, o šios etnografinės morfologijos pagrindas yra priešingas vaizdinys apie pastovumą, apie meninio vyksmo konstantas tarp rasių, tautų, genčių, rajonų ir kraštų. Abejotina, ar toks požiūris dar yra svarbus mūsų šiuolaikinei istorijos sampratai. Žinoma, šios idėjos glaudžiai susijusios su vietos įtikrinimo problemomis. Griežtai imant, jos netgi turėtų būti galutinio sprendimo prielaida. Tačiau faktiškai tokiuose vaizdiniuose kalbama apie mitus ir antstatus, kurie sumaišo tai, kas tikslu, racionaliai kontroliuojama, sensibiliai pastebėta, su norų vaizdiniais ir projekcijomis. Pragmatiškam moksliniam vietos įtikrinimo uždaviniui, kurį atlieka šaltinių kritika, antikvarija ir išmaningumas, jie veikiau trukdo.

Meninė erudicija turi padėti tikrinti, stebėti, lyginti. Kur amžiui įtikrinti reikia chronologinių požymių, įtikrindamas vietą, jis įsimins lokalines charakteristikas. Tad metodas iš esmės nelabai skiriasi nuo to, kurį mes anksčiau aptarėme datuodami Goyeno peizažus. Kas yra matęs Blaubergo altorių arba Aukštutinės Švabijos bažnyčiose bei muziejuose yra matęs ir lyginęs daug ulmiškų medžio drožinių, tas bus pastebėjęs tų kūrinių bendrus savitumus ir sugebės staiga pasirodžiusį nežinomą kūrinį apibrėžti kaip ulmišką, maždaug 1490 metų kūrinį. Tačiau pagal tuos pačius kriterijus jis negalės jokiu būdu lokalizuoti ir XIV amžiaus ulmiško portalo arba Aukštutinės Švabijos XVII amžiaus skulptūros. Kaip galima nustatyti amžių tik tų objektų, kurie kilę iš homogeniško meno sluoksnių, vienos mokyklos, taip ir vietos įtikrinimas funkcionuoja tik to paties amžiaus ir tos pačios stiliaus būklės objektuose. Kas Ruisdaelso paveikslus, Willemo Claeszo Heda natiurmortą gali apibrėžti kaip XVII amžiaus Harlemo mokyklos dirbinius, dar negalėtų Harleme lokalizuoti prieš beveik du amžius tame pačiame mieste dirbusio Geertgeno tot Sint Janso lentos. Čia akivaizdu, koks iracionalus ir miglotas yra vaizdinys apie antlaikinę meninio landšafto vienybę. Jis galėtų išsilaikyti kelionių literatūroje, bet moksliniam vietos įtikrinimui jis netinka.

Apibendrinkime. Nei amžiaus įtikrinimas, nei vietos įtikrinimas negali funkcionuoti be įtikrintų šalutinių atspirties taškų. Vietos įtikrini-

mas remiasi ne aiškiaregišku sugebėjimu įsijausti į meninio landšafto ar genealogijos charakterį, bet diagnostiniu įrodomų požymių pažinimu. Tėvynės meilė ir nacionalinis išdidumas veikiau jam stovi skersai kelio, vietos įtikrinimas tik ten gali duoti patikimus rezultatus, kur jis gali remtis pagrindiniu aprašu tų kūrinių, kurių lokalizaciją yra įtikrinę šaltiniai, įrašai arba buvimas pradinėje vietoje.

Tačiau dar nebuvo kalbėta apie kitą, tolesnę vietos įtikrinimo motyvaciją, kurią trumpai palietėme įžangoje. Muziejininkas, kolekcionierius, taip pat ir tyrinėtojas norėtų ne tik žinoti, ar paveikslas, statula arba taikomosios dekoratyvinės dailės objektas yra umbriškas ar toskaniškas, kilęs iš Markeno ar iš Veneto, jis dar nori matyti surastą *pradinę* meno kūrinio *buvimo vietą*. Šis labai svarbus interesas nukelia mus į visai naują situaciją. Akivaizdu, kad ir geriausias meno išmanymas nepadeda atsakyti į klausimą apie konkrečią kilmę. Niekas negali įmanyti, kad Rubenso *Didysis Paskutinis teismas* Miuncheno senojoje pinakotekoje kilęs iš Jėzuitų bažnyčios Njuburge prie Dunojaus pagrindinio altoriaus arba kad Mantegnos *Madonna della Vittoria* į Paryžiaus Luvrą pateko iš Mantuos koplyčios. Tai galima tik žinoti, o šį žinojimą galima gauti tik iš rašytinio palikimo archyvuose, inventoriaus sąrašuose, aukcionų kataloguose, kelionių literatūroje ir vietovės aprašymuose, kartais ir senoje reprodukcijoje. Muziejai pilni paveikslų, kurių pradinė buvimo vieta yra nežinoma, todėl tyrinėtojų dar laukia milžiniškas ir vėlesniam aiškinimui fundamentalus uždavinys. Juk kai nustatau būtent pradinę paveikslo arba statulos, arba brangios spintos buvimo vietą, aš žinau ne tik tai, kad objektas tikriausiai buvo sukurtas šioje ar kitoje vietoje, bet aš tada suvokiu ir tam tikras jo formalaus pasireiškimo ypatybes. Garsusis altorius su Rubenso *Kryžiaus pakėlimu*, dabar pastatytas šiauriniame Antverpeno katedros skersinės navos pakraštyje, atrodo keistai, nes kraštutinė žemutinė perspektyva ir staigūs rakursai atrodo kaip beprasmė bravūra. Ir tik sužinojus, kad šis altorius kilęs iš nebeišlikusios Antverpeno Šv. Valpurgijos bažnyčios choro ir kad šis choras buvo kitoje gatvės pusėje, taigi, palyginti su bažnyčios skersine nava, buvo nepaprastai paaukštintas, darosi suprantamas Rubenso kompozicijos proporcingumas. Tas pats pasakytina apie nesuskaičiuojamus XVI–XVIII amžių altoriaus paveikslus, šiandien kabančius mūsų paveikslų galerijose, tarsi tai būtų daug vėlesnio laikotarpio saloniniai pa-

veikslai. Tad ekspropriacija sugriovė ir padarė nematomą ne tik ryšį su vietove, bet dažnai ir dalį meninių objektų estetinio akivaizdumo. Daugelis tų vėlyvosios gotikos medinių figūrų, kurios šiandien dažnai stovi izoliuotos mūsų muziejuose ir daro labai slogų įspūdį, kilę iš altoriaus spintų ir buvo skirtos visai kitiems reginiams ir apšvietimui. Čia pavykęs vietos įtikrinimas yra ne tik istoriškai ir antikvariškai, bet ir estetiškai tinkamesnio supratimo pagrindas. Tad mūsų aukščiau pavartotas žodis apie vietos įtikrinimą kaip apie repatriaciją turi daug prasminių sluoksnių.

Tokius svarstymus reikia dar pratęsti. Dėl ekspropriacijos, nutolimo nuo pradinės buvimo vietos tapo nesuprantama ir daugelio objektų funkcija. Jie buvo redukuoti į grynuosius meno kūrinius, neteko savo pradinių saitų su reprezentacija ir papročiais. Tačiau meno istorikas negali tuo pasitenkinti, pasitikėti vien akivaizdžia šių dislokuotų ir funkciją praradusių meninių darinių evidencija. Jis turi stengtis rekonstruoti tą prarastą funkcinį kontekstą, iš kurio atsirado objektai. Čia glūdi svarbiausias, bet ir sunkiausias vietos įtikrinimo uždavinys. Relikvijorius, kuriame kadaise buvo Karolio Didžiojo ranka, šiandien Luvre, taikomosios dekoratyvinės dailės skyriuje, atrodo kaip didelė auksakalystės brangenybė. Tik sužinojus, kad šitas relikvijorius kilęs iš Acheno Pfalco koplyčios ir buvo sukurtas, kai imperatorius Frydrichas Barbarosa 1166 metais kanonizavo pirmąjį Šventosios Romos Imperijos imperatorių ir todėl leido iškelti Karolio palaikus, galima bus suprasti šio brangaus daikto funkciją ir ankstesnę politinę reikšmę[22]. Dürerio apaštalai Miuncheno pinakotekoje šiandien atrodo tik kaip didžiosios senovės vokiečių tapybos kolekcijos iškilmingas baigiamasis žodis. Tik žinant, kad jie kilę iš laisvojo imperijos miesto Niurnbergo rotušės ir kad jų prierašai šios bendruomenės regentus sudėtingais laikais ragino laikytis Dievo žodžio, šių figūrų skulptūrišką išvaizdą galima bus įvertinti ne tik estetiškai[23].

Picasso *Gernika* Moderniojo meno muziejuje Niujorke buvo tik be galo jaudinantis XX amžiaus tapybos liudijimas. Tik kai paveikslas parodoje buvo grąžintas į savo pradinę buvimo vietą, į Ispanijos paviljoną pasaulinėje 1937 metų parodoje Paryžiuje, galima buvo vėl išgirsti jo originalią žinią pasaulinei viešuomenei – šūksnį prieš barbarišką Göringo vadovaujamo Kondoro legiono įvykdytą baskų miesto Gernikos bombardavimą[24].

Tad vietos įtikrinimas yra daug daugiau nei vien lokalus apibrėžimas. Atkurdamas originalią objekto buvimo vietą, jis leidžia daug geriau suprasti, ką nori pasakyti meno kūrinys, ir dar labiau nei amžiaus įtikrinimas padeda rekonstruoti istorinius kontekstus, iš kurių muziejinis meno kūrinys dėl ekspropriacijos buvo išplėštas.

Individualumo įtikrinimas

Kuo daugiau meninė kūryba Naujaisiais laikais atsiskyrė nuo amatų, pretendavo į aukštesnį įkvėpimą, tuo daugiau ji individualėjo. Būti genialus gali tik atskiras žmogus. Mokslinė meno istorija, kuri atsirado tik individualiai kuriančių menininkų epochoje, klausimą apie meninį individą perkėlė atgal į istoriją ir iškėlė jį taip pat ir toms epochoms, kuriose meninė kūryba turėjo dar daug amatininkiškų bruožų. *Individualumo įtikrinimas* tapo vienu pagrindinių jos siekimų. Meno istorikai čia ėmėsi tyrinėti gyvenimo aprašinėtojų, meno agentų, kolekcionierių ir mėgėjų, kurie nuolat jau dėl įvairių priežasčių ieškojo meninių individų, palikimą. Žinoma, modernioji menotyra su šiuo savo medžiagos biografizavimu ne visuomet sutiko. Heinrichas Wölfflinas mūsų amžiaus pradžioje įsakmiai reikalavo „bevardės meno istorijos“[25]. Jis norėjo, kad būtų tyrinėjamos antpersonalinės „pamatinės“ meno istorijos „sąvokos“ ir meno kūrinio forma nebūtų vertinama tik kaip asmeninės biografijos atspindys arba, Zola prasme, vien kaip temperamento išraiška. Tad tyrinėjimas, kuris mano, kad meno raidą kaip ir kitus istorinius procesus lemia objektyvūs faktoriai, nepasitiki individualizacija ir menininkų biografija. Visur, kur labiausiai domimasi ryšiu tarp meno pažangos ir mokslinio pažinimo plėtimo, socialine meno istorija, sumenksta dėmesys meniniams individams. Individualumo įtikrinimas daugeliu atžvilgių kelia daugiau abejonių nei amžiaus ir vietos įtikrinimas.

Kita vertus, plačioji publika niekad nepaliauja domėtis vadinamaisiais meno didžiūnais, jų vienatve, keistuoliškumu, jų tragedijomis. Michelangelas, Riemenschneideris, Rembrandtas, Van Goghas ar Gauguinas yra šio kartais išties trivialaus ir komivojažierinio smalsumo mėgstami objektai ir aukos. Bet šis smalsumas numalšinamas ne tik vadinamaisiais vulgarizuojančiais raštais, romanuose ir filmuose, jis veikia pačiame moksle. Didžiūnų atžvilgiu ir tarp specialistų atsiranda au-

ra, kuri visus su jų kūryba susijusius klausimus, ypač priskyrimus ir nurašymus, paverčia emocionaliu tikėjimu.

Žinoma, meno istorijos ekspertų, kurie su neišsenkamu įkarščiu nori meno kūrinius išplėšti iš anonimiškumo, kasdienybę apibrėžia visai kiti motyvai. Meno kūriniai, kurie neturi autoriaus vardų, kurie negali būti susieti su autoriumi, yra šiek tiek panašūs į bešeimininkius objektus iš istorijos radinių biuro. Jie laukia, kol bus pasiimti, kol ras senuosius ar naujus šeimininkus, o tai reiškia, kad bus susieti su menininko vardu. Meno tyrinėtojas – tačiau dar labiau meno kūrinių savininkas, ar tai būtų valstybiniai muziejai, ar privatūs kolekcionieriai, – nori, kad jo objektai būtų kam nors priskirti. Čia glūdi vienos stipriausių ano „atribucliavimo", iš kurio šaipėsi jau senasis Jakobas Burckhardtas, paskatų. Kur šaltiniai nepateikia jokio tikro vardo, tyrinėjimas – kad būtų išvengta anonimiškumo – mieliau išgalvojo priverstinius vardus: „Skaisčiųjų mergelių meistras", „Meistras su gvazdiku" arba „Moteriškų torsų meistras". Taip pat esama stipraus ryšio tarp meno istorijos individualumo įtikrinimo ir prekybos meno kūriniais interesų. Jei tik objektas susiejamas su vardu, pakyla jo prekinė vertė. Taip kartais individualumo įtikrinimas patenka į interesų konfliktus, kurių vietos įtikrinimas daugiau ar mažiau išvengia, o amžiaus įtikrinimas beveik nepatiria.

Tačiau, nepaisant visų šių apribojimų, ir individualumo įtikrinimas yra vienas iš tikrų istorinio meno tyrinėjimo mokslinių uždavinių. Meno istorija dalykiškai suinteresuota nustatyti Dürerio ar Donatello Oeuvre apimtį ir ribas, atpažinti demarkacines linijas, kurios mokinių ir mėgdžiotojų dirbinius atskiria nuo meistro kūrinių. Ir individualumo įtikrinimas per pastaruosius pusantro šimto metų padarė akivaizdžią pažangą ir pasiekė daug kritinį pertikrinimą atlaikančių rezultatų. Tačiau jis sukiojasi daug netikresnėje teritorijoje negu amžiaus ir vietos įtikrinimas. Jis labiau priklausomas nuo subjektyvaus įsijautimo. Amžių ir vietą galima nustatyti palyginti tiksliau nei asmeninį braižą, genijaus pėdsaką.

Pradėkime nuo tarsi labai paprasto individualumo įtikrinimo pavyzdžio. Klee, Manet ar ir Rembrandto pasirašytas paveikslas, taip galima būtų manyti, atribucijai nesukelia jokių problemų. *Signatūra* neabejotinai šiuos paveikslus priskiria aniems gerai žinomiems dailininkams. Klee ar Manet atveju ekspertas irgi turės nustatyti, ar objektas

tikras, nes, žinoma, yra ir suklastotų paveikslų, su tam tikromis aplinkybėmis parūpinta Klee arba Manet signatūra. Sunkesnis yra pasirašyto Rembrandto paveikslo atvejis. Rembrandto signatūrą buvo imta anksti pamėgdžioti ir taip pat pasirašinėti ne jo ranka nutapytus paveikslus. Jeigu signatūra kalbamuoju atveju pasirodytų kaip netikra, minėtas paveikslas tam tikromis aplinkybėmis vis dar galėtų būti nutapytas Rembrandto ranka ir tik po to, pavyzdžiui, vėlesnio savininko pavedimu galėjo būti pasirašyta didžiojo olando vardu. Tad nors signatūros ant paveikslų, skulptūrų ar taikomosios dekoratyvinės dailės dirbinių yra nepaprastai svarbus individualumo įtikrinimo ramstis, savo ruožtu reikia patikrinti parašų amžių ir jų tikrumą[26]. Pvz., Albrechto Dürerio signatūra iki pat XVIII amžiaus buvo uždėta ant tiek daug tariamai Dürerio maniera nutapytų paveikslų ir grafikos lakštų, kad jos reikšmingumas apskritai tėra labai menkas[27].

Tačiau signatūros istorikams pateikia dar ir kitų klastų. Jeigu, pavyzdžiui, XIII–XIV amžiuje Toskanos skulptoriai Nicola ir Giovanni Pisano daugiafigūrinių Pizos ir Pistojos sakyklų įrašuose pavadinti skulptoriais, tai iš to šiuolaikine prasme negalima spręsti apie neribotą individualią autorystę[28]. Aišku, kad šie įvardyti dailininkai vedė derybas su užsakovais, kad su jais būtų atsiskaityta ir kad jie taip pat jaustų atsakomybę už korektišką viseto atlikimą. Tikėtina, kad visetą suprojektuoti buvo patikėta jiems. Tačiau jį realizuojant, turėjo triūsti daugybė rankų, kurios dirbo abiejų Pisano dirbtuvėse arba kuriuos jie buvo pasamdę pagal sutartį. Taigi, nepaisant signatūros, čia negalima laukti tokio paties masto originalumo, kokį mes kaip daugiau ar mažiau savaime suprantamą dalyką tariame esant būdingą naujųjų amžių menininkams. Tas pats, žinoma, pasakytina apie daugumą viduramžiškų signatūrų. Be abejo, esama skirtumų tarp meno žanrų. Kartais pasirašantys miniatiūrų tapytojai, pavyzdžiui, savo paties portretus piešiantis Eadwine'as garsiajame Kenterberio XII amžiaus psalmyne, iš tikrųjų galėjo būti ir pasirašytų paveikslų autoriai[29].

Panagrinėkime kitą tariamai neproblemiško individualumo įtikrinimo pavyzdį: kartais mus pasiekusias *sutartis* vėlyvosios gotikos altoriams. Išlikusius kontraktus altoriui, kurį Riemenschneideris sukūrė Miunerštadto parapijos bažnyčiai, arba relikvijų skryniai, kurią Veitas Stossas sukūrė Karmelitų vienuolynui Bamberge, greičiausiai reikia aiškinti taip, kad šie dailininkai figūrines retabulo dalis yra išdrožę patys[30]. Dirbtu-

vių indėlis ir tada buvo atvira problema, ir altoriaus relikvijų skryniai gaminti neabejotinai buvo pagal sutartį pasamdytas skrynių meistras. Jeigu altoriai buvo įrėminami, o tai čia yra tik sąlygiškai arba visai nėra, tai šie darbai vėlgi buvo patikimi dailininkui. Tad vėlyvosios gotikos altoriaus skrynia yra įvairių dailininkų arba amatininkų, kurie specializavosi konkrečioje srityje – drožinėjime, skrynių gaminime arba rėminime, – kooperacijos išdava. Šitie retabulai nėra tiesiog individualūs kūriniai kaip koks nors praėjusio amžiaus molbertinės tapybos paveikslas. Tyrinėtojas, norėdamas įtikrinti individualumą, pernelyg lengvai linko užmiršti tokias sąsajas ir meno objektus, kurie atsirado visai kitomis gamybinėmis sąlygomis, retrospektyviai individualizuoti.

Žinoma, įtikrinti individualumą tų Naujųjų amžių meno kūrinių, kurie lydimi savito literatūros žanro, *gyvenimo aprašymų* ir *traktatų*, iš esmės lengviau. Jeigu Giorgio Vasaris praneša, kad Donatellas sukūręs šv. Jurgio statulą Or San Michelės bažnyčiai, kad pagrindinį Šv. Ambraziejaus altorių Florencijoje nutapė Fra Filippas Lippis, kad freskas Santa Maria Novella bažnyčios koplyčiai Tornabuonis užsakė Ghirlandaio'ui, priskyrimo klausimas nebekelia didelių problemų. Visais išvardytais atvejais Vasari'o paminėti kūriniai yra aiškiai identifikuojami, tad individualumo nustatymas remiasi į tvirtą pagrindą. Tačiau ir gyvenimo aprašymai bei traktatai neišsprendžia visų problemų. Daug kas yra nepaminėta, ir ne visada įmanoma paminėtus kūrinius su išlikusiais meno objektais tvirtai identifikuoti. Žinovai dažnai nuo seno ieško garsių kūrinių, kurie yra paminėti gyvenimų aprašymuose, bet dingę be žinios. Ne visi tokie radiniai susilaukia visiško pritarimo. Galų gale ir kriterijai, pagal kuriuos, pavyzdžiui, Vasaris sudarė Oeuvre, ne visais atvejais sutampa su moderniojo žinojimo skvarbesnėmis atskirtimis: pavyzdžiui, Giotto'ui jis priskiria daug dokumentiškai patvirtintų darbų, kuriuos dauguma šių dienų žinovų laiko dirbtuvių produktais. Tad nors gyvenimų aprašymai ir traktatai yra būtinas individualumo nustatymo pagrindas, bet ir jais reikia naudotis taip, kaip istorikas turi naudotis šaltiniais: būtent kritiškai.

Lieka platus laukas, kuriame individualumas įtikrinamas grynai *menine erudicija*. Iš pradžių pasiremkime tais tariamai reliatyviai paprastais atvejais, kai, atrodo, kad didelis, šalutinių datų kupinas Oeuvre siūlo tolesniems priskyrimams tvirtą pagrindą. Daug Rembrandto paveikslų turi neabejotinas signatūras, ir šį įtikrintų paveikslų rinkinį išplečia gau-

sios taip pat signatūruotos graviūros ir daugybė reliatyviai priskiriamų piešinių. Meno žinovai šį rinkinį peržiūrėjo, praplėtė ir vėl patikslino. 1936 metais žymus olandų ekspertas Brediusas manė galįs padaryti išvadą, kad mums visgi yra išlikę 630 Rembrandto paveikslų[31]. Tačiau kai po 32-ųjų metų kitas žymus ekspertas Horstas Gersonas iš naujo išleido Brediuso Oeuvre sąrašą, jis iš jo išbraukė ne mažiau kaip 200 kūrinių, neva priklausiusių Rembrandto rankai[32]. Olandų tyrinėtojų kolektyvas, kuris prieš trejus metus pateikė pirmąjį Rembrandto paveikslų plataus rinkinio tomą, vertina dar griežčiau[33]. Kartu matyti pastangos žinojimą išlaisvinti nuo visų subjektyvių sprendimų, jį objektyvuoti. Todėl dirbama kolektyviai, atvirai dėstant skirtingas nuomones. Mikrostilistiniai bruožai, pvz., teptuko braižas, smulkmeniškai ištiriami, bet vėlgi jų negalima izoliuoti iš paveikslų visumos. Plačiai naudojamasi gamtos mokslais, bet neslepiama, kad sprendimą turi priimti meno istorikas. Kataloge netgi įvesta atskira paveikslų kategorija, iškalbingu pavadinimu „Paintings. Rembrandt's authorship of which cannot be positively either accepted nor rejected“. Kas nori išsiaiškinti, kaip atsargiai ir abejodamas apsišvietęs žinovas šiandien žiūri į individualumo įtikrinimo problemas, iš šio rinkinio, ir pirmiausia iš jo rengėjų įžanginių straipsnių, galės daug pasimokyti. Išmanus žinovas, o tai kaip tik rodo Rembrandto tyrinėjimo istorija, gali vis toliau tobulinti ir gerinti individualumo įtikrinimo instrumentus. Jis gali visiškai panaikinti kai kuriuos klaidų šaltinius, tačiau niekad negalės visiškai paneigti subjektyvumo stigmos ir savo sprendimų priklausomumo nuo laiko.

Jeigu nuo Rembrandto pereisime prie jo didžiausio flamandų antipodo Oeuvre, taigi prie Rubenso paveikslų, tai atsiras kitų individualumo įtikrinimo problemų ir pagundų. Rubensas buvo žinomas, sėkmės lydimas ir pripažintas dailininkas. Nors ir labai keista, bet, įtikrinant individualumą, dar kartą susiduriama su panašiais sunkumais kaip ir viduramžių dailininkų atveju. Jis dirbo kartu su didelėmis, puikiai organizuotomis menininkų dirbtuvėmis. Savo ranka visiškai nutapė tik tam tikrus paveikslus. Kitų jis tik sukūrė eskizus, tik padarė modelį arba juos tik apmetė arba pats padarė tik tam tikras dalis. Todėl čia esama tam tikros išmaningos kritikos atmainos, kuri bando nustatyti šiuos įvairius savarankiškumo laipsnius. Žiūrint, koks gautas rezultatas, didėja ar mažėja ne tik paveikslų kategorija, bet ir merkantili jų vertė. Mokykla vertinama ir kainuoja mažiau negu meistras.

Vis dėlto meninė erudicija pirmiausia padeda nustatyti ne vadinamųjų garsenybių kūrinių individualumą, jis visų pirma užsiiminėja daugybe vidutinių ir dažnai visai anoniminių kūrinių. Čia, kur šaltiniai daugiausia tyli, lyginamoji kritika juo labiau turėjo ištobulinti savo priemones, ji išplėtojo ištisą sistemą tiesiog kriminalistinių požymių ir parengė daugelio vidutinių ir mažųjų meistrų asmens pažymėjimus. Kaip gamtos tyrinėtojas išlavina savo dėmesį rūšių požymiams, kaip kriminalistas identifikuoja pirštų atspaudus, taip praėjusiame amžiuje italų meno tyrinėtojas Giovannis Morellis – charakteringa, kad iš pradžių jis buvo gavęs medicininį išsilavinimą, – atkreipė dėmesį į tai, kaip paveiksluose perteiktos veidų, rankų dalys, raukšlės, siekdamas šitaip surasti kiek galima objektyvesnių, neekspresyvių kriterijų tapytojams identifikuoti[34]. Italų kvatročento arba senovės vokiečių tapybos srityje šis mikroskopinis stebėjimo būdas davė reikšmingų rezultatų. Buvo tyrinėtojų, kurie šiuo individualumo įtikrinimo metodu individualiai sukūrė iki aštuoniasdešimties meistrų su stygvardžiais, sudarė jų Oeuvre, kartais net rekonstravo jų *Curriculum Vitae*. Ne viską šiuose atradimuose reikia atmesti. Nors mes nežinome „Namų knygos meistro“ arba „Bartolomėjaus altoriaus meistro“ vardų, bet jų Oeuvre dabar mums toks pats aiškus, kaip Witzo ar Lochnerio Oeuvre. Žinoma, akivaizdu, kad šis iš XIX amžiaus pozityvizmo išsirutuliojęs ir iki Antrojo pasaulinio karo metų uoliai taikomas pedantiško meistrų atskyrimo metodas jau pasiekė savo ribas. Per dažnai požymiai, kuriais pasinaudojama šiam plačiai išsipleikusiam individualumo įtikrinimui, įdėmiau pažvelgus, atrodo pakeičiami. Visa meninė produkcija šiandien mums atrodo mažiau individualizuota. Kuo daugiau tikslesnio techninio tyrinėjimo dėka mes sužinome apie senesniųjų meno kūrinių atsiradimą, tuo aiškiau matyti, kaip dažnai šie darbai atsirasdavo didelėse dirbtuvėse ir kaip neretai jie buvo visai skirtingų amatų šakų kooperacijos vaisius. Be abejo, žinojimas tebėra labai svarbus. Tačiau apskritai šiandien daugelio bevardžių ar vidutinių praeities kūrinių individualumo įtikrinimas meno istorijoje nėra toks nepaprastai reikšmingas kaip prieš keletą dešimtmečių.

Yra ištisų meno žanrų, kuriems individualumo įtikrinimas visuomet turėjo tik reliatyvią reikšmę. Tai ypač pasakytina apie architektūrą. Pavyzdžiui, viduramžių statybos menas tebėra mums beveik anoniminis. Mes neturime instrumentų, kuriais galėtume tiksliai atpažinti neabejo-

tinai jau ir tada dirbusių žymių architektų eskizus. Žinoma, ir šioje srityje yra niuansų bei išimčių. Pavienius, savo išplanavimu ir profiliavimu labai diferencijuotus XIII amžiaus Prancūzijos bažnyčių pastatus galima priskirti individualiems meistrams, kuriuos mes manome vėl rasią keletoje vietų[35]. Tačiau apskritai individualumo įtikrinimas viduramžių architektūroje yra ypač delikatus uždavinys. Be abejo, mes galime lengvai atpažinti Michelangelo, Borromini'o, Fischerio von Erlacho arba Balthasaro Neumanno braižą. Tačiau tarp eskizo ir įgyvendinimo – ir dabartiniuose statiniuose – dažnai yra didelė erdvė, kurioje savo pėdsakus yra palikę statybiniai biurai, statybos vadovai, užsakovo įsikišimai[36]. Visgi bažnyčias Fircenheiligene ir Neresheime mes laikome Balthasaro Neumanno kūriniais, bet savarankiškumo, originalumo sąvoka, kuri čia yra individualumo įtikrinimo pagrindas, visiškai kitokia, labiau transformuota nei kalbant apie Berninio bozzetto ar Rembrandto piešinį. Tad individualumą moksliškai įtikrinti galima tik tada, jei yra susitarta, ką tam tikrame istoriniame kontekste ir specifinėje objektų kategorijoje turi pasakyti atribucija.

Paskui tapytoją Maxą Liebermanną kartojamas ironiškas sakinys: meno istorikai esą tam, kad perrašytų dailininkams savo prastus paveikslus. Čia įžvalgiai pastebėta nuolatinė bet kokiam individualumo įtikrinimui kylanti pagunda sukurti išgrynintą, spindintį dailininkų Oeuvre reginį. Priskyrimų ir anuliavimų dispozicijoje esantys kriterijai jau mažiau vienprasmiai ir mažiau stabilūs nei įtikrinant amžių bei vietą. Didesnį vaidmenį vaidina pomėgiai, polinkiai ir interesai. Iš čia – pasipriešinimai, kaip jau cituotas „bevardės meno istorijos“ reikalavimas. Dėl to ir bandymai autentiškumo nustatymą objektyvuoti kiek galima neutralesniais kriterijais, kurie iškilo Morelliui kaip skoliniai iš medicinos ir anatomijos, bet jų buvo ieškoma ir grafologijoje, ir kurie netgi nulėmė savitos „piktologijos“ susiformavimą[37]. Nepastovias, kintančias išvadas šitaip galbūt bus galima redukuoti, bet jų visiškai išvengti nepavyks. Vis dėlto senas klausimas apie meistrus, apie menines asmenybes ir jų paliktus pėdsakus, jų rankų kūrinius dar ilgai tebežadins tyrinėtojų, kolekcionierių bei mėgėjų kritinį susidomėjimą ir neišvengiamai jų fantaziją.

Pabaiga

Mes pabandėme aprašyti įvairias meno istorijos objekto įtikrinimo rūšis. *Objekto įtikrinimas* itin empiriniame moksle, o meno istorija juk ir yra toks mokslas, visada išsaugos pagrindų tyrinėjimo poziciją. Mūsų aprašymas, žinoma, negalėjo būti labai išsamus, jis turėjo apsiriboti keletu pavyzdžių ir nedideliais fragmentais. Mes kalbėjome apie materialią būklę, paskui apie laiko, vietos įtikrinimą, galų gale apie dailininkų identifikaciją. Tačiau modernioji meno istorija siekia įtikrinti dar ir kitus savo objekto aspektus. Meno kūriniai atvaizduoja, duoda žinią, yra ženklai. Reikia mokėti juos skaityti. *Vaizduojamo turinio įtikrinimas,* kaip šitai mėgina daryti ikonografija, ikonologija, pirmojoje mūsų amžiaus pusėje naujai atgijusios mokslo šakos, ne mažiau svarbus už amžiaus, vietos ar meistro problemas. Modernusis pasaulis pateikia gausybę naujos informacijos, turinių ir paveikslų. Tradicinis žinojimas, kuris buvo susijęs su vietiniais papročiais, su krikščioniškų bažnyčių mokymu ir evangelija, su humanistiniu švietimu, prarado savo informacinę reikšmę ir neišvengiamai nugrimzdo užmarštin. Tuo labiau toks istorinis mokslas kaip meno istorija turi prisiminti tuos užgesusius paveikslų turinius, juos rekonstruoti mokslingai dirbant ir bent jau disponuoti jais paieškoms ir pakartotiniam peržiūrėjimui. Toliau reikia atkreipti dėmesį į tai, kad meno istorikas užtinka savo objektus daugiausia be funkcijų. Tai pasakytina ne tik apie altorių, nukeliavusį į muziejų, bet jau ir apie keliamąjį bokštą, kuris išliko kaip paminklas iš pirmojo industrializacijos laikotarpio, bet nebeatlieka savo praktinės funkcijos. Ir šioje srityje meno istorija turi vykdyti rekonstrukcinį darbą. Kad suprasčiau XVII ar XVIII amžiaus rezidencinius ar miesto rūmus, turiu ne tik mokėti skaityti planus, sugebėti pavadinti statybines formas, aš taip pat turiu žinoti rūmų ceremonialą, kurį iš pradžių griežtai sutvarkytame visuomeniniame gyvenime atitiko laiptinės, imperatoriaus ir sodo salės, anfilados. Tad *funkcijų įtikrinimas* yra pagalbinis kiekvienos istoriškai dirbančios meno istorijos uždavinys. Meno istorija ne tik stengiasi savo objektus surūšiuoti pagal amžius, vietas ir autorius, bet ir atskleisti jų prarastą prasmę. Ir šias pažinimo pastangas ji gali realizuoti ne subjektyviu įsijautimu, bet tik griežtai ir asketiškai atlikdama įtikrinimo darbą. Šitaip įtikrindama objektus, ji įtikrina savo mokslą, priešpriešindama jį betarpiškam klaidingos ir pigios evidencijos akivaizdumui. Žinoma,

tą akimirką, kai mes su savo svarstymais žengiame tolyn į turinio ir funkcijų įtikrinimą, pasirodo, kad istorine kritika pagrįstame moksle perėjimai tarp objekto įtikrinimo ir objekto aiškinimo nebūtinai turi būti pastovūs. Taip mes pereiname prie kito šios knygos skyriaus, nes turinio ir funkcijų įtikrinimas nėra tik *objekto aiškinimo* prielaidos, tai jau jo sudedamosios dalys.

Pastabos ir literatūros nuorodos

[1] W. Wolters, Freilegung der Signatur an Donatellos Johannesstatue in S. Maria dei Frari, in *Kunstchronik* 27, 1974, p. 83.

[2] Plg. J.-P. Ravaux, Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIII[e] siècle, in Bull Monumental 137, 1979, p. 8–66.

[3] Apie šį įrašą žr. G. P. Bognetti, Una rettificia epigrafica a propositio dei limiti cronologici dell'opera dell'Antelami. Sitzungsberichte d. Bayer. Akademie d. Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 1959, Heft 3.

[4] Iš gausios literatūros apie Cluny čia tebus pacituota: F. Salet/A. Erlande-Brandenburg, Cluny, in *Bull. Monumental* 126, 1968, p. 253 ir toliau.

[5] Apie tai žr. H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967; M. Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen, München 1984.

[6] S. J. Taubert, Friedrich Herlins Nördlinger Hochaltar von 1462. Fundbericht, in *Kunstchronik* 25, 1972, p. 57 ir toliau.

[7] J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, 1764. Winckelmannas graikų mene išskyrė keturis laiko atžvilgiu vieną paskui kitą einančius stilius:1) griežtą, stiprų, be gracijos; 2) aukštąjį ir kampuotąjį, 3) grakštųjį su minkštomis, gracingomis formomis, 4) eklektinį, smulkmenišką, lėkštą, įmantrų. Šičia bendrais bruožais perteikta schema aiškinama, pasitelkus skirtingą išlinkių ir rūbų vaizdavimą.

[8] Plg. apie tai E. Panofsky, in Max J. Friedländer. Ter Ere van zjin negentigste Verjaardag 1957, p. 15 ir toliau.

[9] Plg. J. Vielliard, Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle, Mâcon 1963, p. 102–104. Kaip parodė dar neskelbti M. Wardo tyrinėjimai, katedros vakarinės dalys apskritai buvo pastatytos daug vėliau, negu pasirodė piligrimų vadovas.

[10] Pasenęs, bet apimtimi vis dar nepralenkiamas, H. Weiss, Kostümkunde, 5 Bde., Stuttgart 1860 ir toliau. Iš naujų veikalų ypač svarbus R. Levi Pisetzky, Storia del costume in Italia, Bd. I–V, Milano 1964 ir toliau. – Pavieniu atveju reikia naudotis specialia literatūra apie konkrečias vietoves ir epochas.

[11] S. H. Nickel, Der mittelalterliche Reiterschild des Abendlandes, Berlin 1958; to paties, Ullstein Waffenbuch, Berlin 1974.

[12] Šiai problemai dar vis svarbiausias K. Friederich, Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1932.

[13] Plg. apie tai R. Crozet, L'art roman en Poitou, Paris 1948; to paties, L'art roman en Saintonge, Paris 1971.

[14] Apie tai žr. U. Lobbedey, Zur Kunstgeschichte der rheinischen Keramik vom 12. zum 14. Jahrhundert, in *Keramos 27*, 1965, p. 3 ir toliau.

[15] Dar žr. M. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt 1911².

[16] Apie pagrindinius šventųjų ikonografijos bruožus informuoja tokie vadovai: *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Begründet von E. Kirschbaum, hg. von W. Braunfels, Bd. 5–8: Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. Br. 1973–1976; J. Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943; L. Réau, Iconographie de l'Art chrétien, Bd. III, 1–3: Iconographie des Saints, Paris 1958.

[17] Apie tai žr. D. Frey, Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie, in Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt 1976, p. 261 ir toliau.

[18] Plg. klasikinę vietą pas Vitruvijų, Zehn Bücher über die Baukunst, Buch IV, Kapitel I.

[19] Plg. apie tai J. von Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924, bes. p. 465 ir toliau.

[20] Apie šią problematiką žr. R. Haussherr, Kunstgeographie und Kunstlandschaft, in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 9, 1969, Beiheft p. 38–44; to paties, Kunstgeographie-Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten, in *Rheinische Vierjahresblätter* 34, 1970, p. 158–171.

[21] Plg. apie Herderio liaudies dvasios sąvoką F. Meineke, Die Entstehung des Historismus, München ²1946, p. 398.

[22] Apie Karolio Didžiojo rankos relikvijorių plg. P. E. Schramm/F. Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, München 1962, Kat.-Nr. 176.

[23] Plg. prierašus prie įvairių apaštalų K. Martin, Albrecht Dürer. Die vier Apostel, Stuttgart 1963, p. 10–12.

[24] Apie tai žr. A. Blunt, Picasso's Guernica, London 1969; Guernica. Kunst und Politik am Beispiel Guernica. Picasso und der spanische Bürgerkrieg. Eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst Berlin, 1975.

[25] H. Wölfflin, In eigener Sache. 1920. Zur Rechtfertigung der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe, in Gedanken zur Kunstgeschichte ⁴1940, p. 15.

[26] Apie signatūras apskritai žr. šiai temai skirtą 1974 metų *Revue de l'art* 26 numerį. Apie ankstyvąsias signatūras žr. P. C. Clausseno apžvalgą Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quellen der Kunstgeschichte, in Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte. Hg. K. Clausberg u. a. 1981, p. 1–33.

[27] Žr., pvz., G. Glück, Fälschungen auf Dürers Namen, in *Jb. d. Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 28, 1909/10, p. 1 ir toliau.

[28] Sakyklų įrašai Pizos katedroje ir San Andrea Pistojoje yra paskelbti H. Keller, Giovanni Pisano; Wien 1942, p. 66–67. Apie įrašą Nicola Pisano sakykloje Sienos baptisterijoje plg. G. H. ir E. R. Crichton, Nicola Pisano, Cambridge 1938, p. 7.

[29] Apie Eadwine- Miniaturas plg. Ausstellungskatalog: English Romanesque Art 1066–1200, London 1984, Nr. 62.

[30] Apie šias sutartis plg. H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt ²1967, p. 108 ir toliau.

[31] A. Bredius, Rembrandts Gemälde. Wien 1935.

[32] A. Bredius, revised by H. Gerson, Rembrandt. The complete edition of the paintings, London [3]1969.

[33] Stichting Foundation. A Corpus of Rembrandt-Paintings, I: 1625–1631, Den Haag/ Boston/ London 1982.

[34] S. I. Lermolieff (Giovannio Morellio pseudonimas), Kunstkritische Studien über italienische Malerei, 3 Bde., Leipzig 1890 ir toliau.

[35] Įtikinamą individualumo įtikrinimo pavyzdį iš XIII amžiaus prancūzų architektūros pateikia R. Branner, St. Louis and the court style in Gothic architekture, London 1965, p. 30 ff., 143 ir toliau.

[36] Apie tai žr. H.-E. Paulus'o recenziją H. Reutherio knygai „Balthasar Neumann“, *Kunstchronik* 37, 1984, p. 537–542.

[37] Žr. „reflections on method“ 33 past. cit. Corpus der Gemälde von Rembrandt. Toliau A. Perrig, Zum Problem der Kennerschaft, in Michelangelo-Studien I, Frankfurt a. M. 1976, p. 9–11; apie Morelli C. Ginzburg, Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte. Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in Spurensicherungen, Berlin 1983, p. 61–96.

3 DALIS

Objekto interpretacija

Hansas Beltingas – Wolfgangas Kempas

Įvadas

Trečiasis „Įvado“ leidimas papildytas dviem naujais straipsniais (O. Bätschmanno, H. Krafto) ir vienu naujai suredaguotu straipsniu (N. Schneiderio). Tai duoda mums progą atsigriebti už praleistą ir pateikti keletą preliminarių aiškinamųjų pastabų apie trečiąją dalį, kurios tema yra objekto interpretacija. Skaitytojas matys, kad kaip ir 2-je dalyje tekstus parašė ne vienas, o skirtingi autoriai, kurie vieną jau patikimą „metodą“ arba vieną galimą interpretacijos „prieigą“ pateikia savo požiūriu. Šis būdas peršasi jau todėl, kad interpretacijos leidžia optacijas ir nepriklauso privalomo kanono schemai, kurios kiekvienas turėtų laikytis. „Vienas aiškinimas yra vienas atsakymas į vieną klausimą“ (Bätschmannas). Tad interpretacija suponuoja klausimus, dėl kurių paprastai apsisprendžia pats meno istorikas, kritiškai nagrinėjantis savo dalyką.

Pagrindų tyrinėjimas, kuris lavina žinovą, paruošia objektą tolesniems turinio ir estetinės interpretacijos klausimams tiek, kiek tai, jei kūrinys patenka į parodą, leidžia etiketė, kuri informuoja apie meistrą, atsiradimo laiką, techniką arba medžiagą ir pagaliau apie atsiradimo vietą. Žinoma, ji taip pat turėtų nusakyti ir turinį arba temą, ir čia jau prasideda interpretacija, net jei meno kūrinys kaip reta tiksliai perteikia duotą tekstą (Bibliją ar klasikinius autorius). Paveikslas visuomet jau *yra* minties ar meninės idėjos interpretacija, ir todėl kviečia jį vėl atrasti, jeigu nenorima jo redukuoti iki nario meno istorijos eilėje. Tai galioja ir architektūrai, nes joks žmogaus kūrinys nėra atsiradęs be pranešimo ir implikuoto lyginimo kriterijų.

Šios trečiosios dalies straipsniai pateikia daugiau ar mažiau pasiteisinusius veiklos metodus, juos aiškindami, reziumuodami jų tyrinėjimo istoriją ir pritaikydami vienam pavyzdžiui. Nubrėžti ribas nėra lengva, nes joks metodas nėra apibrėžtas taip aiškiai, kad jis nesisietų su kitais. Taip pat kiekvienas metodas apima tik vieną dalį reikšmių lauko, kuriame atsirado kūrinys. Apskritai čia pateikti veiklos būdai skiriasi tuo, ar

jie išsirutuliojo iš pačių meno istorijos objektų, tarkime, kai kurios hermeneutikos atmainos, taip pat ir ikonografija bei ikonologija, ar jie buvo perkelti iš kitų mokslo sričių – psichoanalizės, socialinės istorijos ir bendrosios ženklų teorijos (semiotikos), – bandant pritaikyti juos meno istorijai. Visai kitokio pobūdžio yra interpretacijos lyties požiūriu, taigi feministinis pasiūlymas, kurį irgi galima suprasti kaip galimybę išplėsti klausimų katalogą.

Skiriasi tiek atskirų metodų įrodymų mastas, tiek ir pritaikymo sfera. Visi jie savaip siūlo galimybę iš meno kūrinio gauti tokį patyrimą, kurį galima gauti tik šiuo keliu. Iš esmės jie tik tada pakrinka jeigu, pasinaudodami meno kūriniu, siekia kitų argumentų, užuot istorinius ir kultūrinius rėmus naudoję naujam kūrinio supratimui. Tačiau senas ginčas dėl menui ar kūriniui imanentiškos interpretacijos, kuriai tarsi visiškai pakanka gryno formos darinio, nebeteko prasmės, nes būtent garsiausių menininkų kūryboje ir pačios formos visuomet buvo prasmės nešėjos. Istorinis kontekstas, kuriame kūrinys įgauna savo funkciją, neatitraukia dėmesio nuo meninės formos, kuria jis įkūnijo šią funkciją. Turinio klausimai meno kūriniui taip pat nėra išoriniai, nes netgi pasirinktas stilius, ar toks, kuriuo sekama, gali išreikšti turinį. Galų gale suvokimas, kurį dailininkas siūlo stebėtojui, yra nuolatinis projektavimas to, kas esąs paveikslas. Atskira paveikslo ar skulptūros refleksija dažnai menininkui buvo artimesnė negu visuotinio meno idealo paieškos.

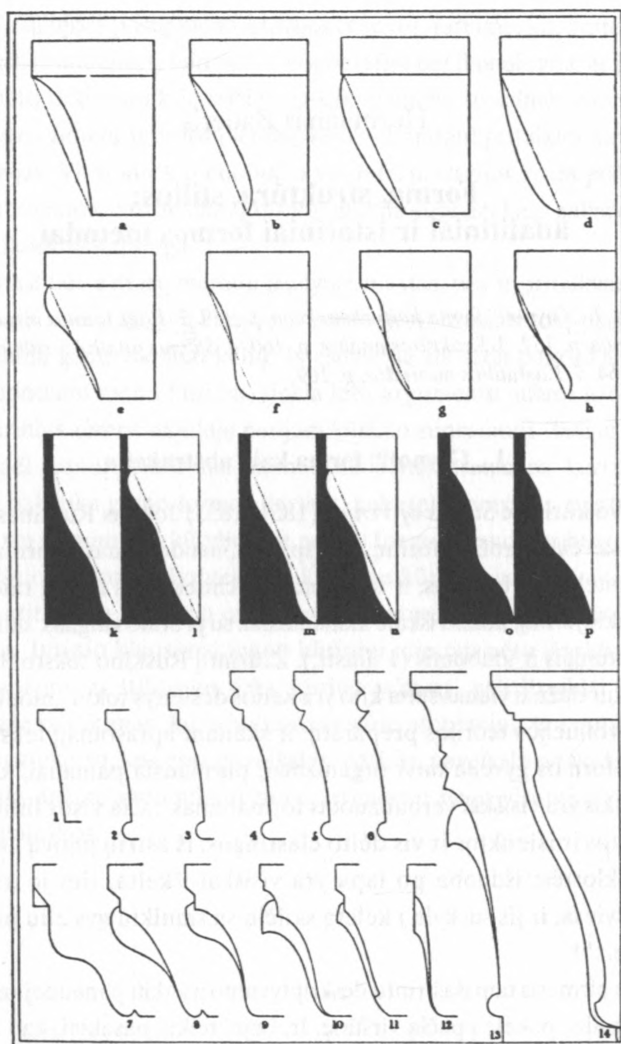
Hermannas Baueris

Forma, struktūra, stilius: analitiniai ir istoriniai formos metodai

1. „Grynoji" forma kaip abstrakcija

Savo kūrinyje *Stones of Venice* (1851–1853) Johnas Ruskinas pateikė ištisas eiles profilių formų, skerspjūvių, naudodamasis karnizais arba kapiteliais ir bazėmis, ir taip aprašė architektūros formų raidą, būtent tokių *formų*, kokias iškalė akmentašiai: su profilio vingiais, skliautais, išgaubtumais ir įdubomis (1 iliustr.). Žiūrint į Ruskino teksto iliustracijas, kur dažnai vienas šalia kito yra kelios dešimtys tokių „mouldings" kaip evoliucijos teorijos preparatų, ir skaitant aprašomąjį tekstą, kuriame formos gyvena tarsi organizmai, pirmiausia pamanai, kad tau prieš akis yra visiškai verbalizuotas formalumas. „Čia visos linijos yra minkštos ir išlenktos ir vis dėlto elastingos; iš aštrių įpjovų atsirado gilios klostės; išduoba po lapu yra visiškai iškelta, ties jo kraštais lūžta šviesa, ir jis suskyla į keletą skilčių su smulkiu gyslelių piešiniu viršuje..."[1]

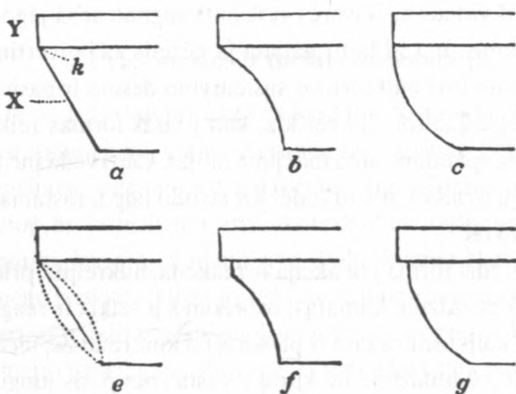
Jau pirmasis taip išaštrintų deskriptyvumo įrankių panaudojimas formos analizę pakėlė į pačią viršūnę. Ir, beje, reikia pasakyti, kad Ruskino karnizų ir kapitelių formų raidos eilėmis dar ir šiandien naudojasi Venecijos tyrinėtojai. Griežtai aprašyta forma kaip forma. Būtent todėl, kad yra taip, irgi akivaizdu, kaip šis formos griebimasis leidžia atsirasti abstrakcijoms. Simptominiai yra iliustruojantys ir būtini piešiniai, skerspjūviai, kurie neatkuria profilio šonų išorės, bet parodo pačiame objekte matomą ypatybę. Ir raidos eilė yra abstrakcija, bet ji atkuria visai naujas ir objektui iš pradžių nebūdingas ypatybes. Taip pat iš karto vienos formos lyginamos su kitomis formomis, ir neatsitiktinai kalba dažnai pasinaudoja komparatyvu. Formos savybės izoliuojamos ir ne



1 iliustr. Johnas Ruskinas. Venecijietiški karnizų profiliai, 1850.

tik įjungiamos į naujus kontekstus, bet įstumiamos ir į priklausomybes. Be to, čia kalbama ne tiek apie formos priklausomybę nuo savo pavyzdžio, kiek apie priklausomybes, kurias konstruoja istorikas, kai jis naudojasi komparatyvu. Kaip aprašymas remiasi palyginimu, taip atsiranda tipų teorija – irgi iš abstrakcijų. Ruskino formos pasireiškimų įžvalga

priverčia atsisakyti senų tvarkos sistemų, kokios, pavyzdžiui, buvo kolonų orderiuose. Kapiteliai iš tikrųjų būna tik dviejų tipų: „...skaitytojas galėtų nuspręsti, ar aš nepagrįstai vadinamuosius penkis Renesanso architektų orderius su visomis jų voliutomis ir apkraščiais atmetu ir aiškinu, kad yra tik du tikri orderiai ir daugiau niekad nebus“[2]. Negali būti nieko daugiau už korintinį ir dorėninį orderį, nes juose jau išsemtos pagrindinės įgaubtų arba iškilių kontūrų galimybės (2 iliustr.).



2 iliustr. Johnas Ruskinas. Pagrindiniai įgaubti ir iškilūs kapitelio tipai, 1850.

Abstrakti kreivė, nubraižyta kapitelyje, parodo tipą ir kartu daro nereikalingus senuosius istorinius pagrindinius tipus (dorėninį, jonėninį, korintinį, kompozicinį ir kt.). Tipizacija remiasi diagramomis ir pasibaigia jose. Kreivės ir linijos, atidengiamos profilių formose, matomos formos atžvilgiu yra abstrakcijos; Ruskinas jas apibrėžia kaip „judėjimo ir jėgos išraišką“. Tik šitos abstrakcijos leidžia pažinti struktūrą ir pamatyti struktūros dėsnius – šiuo, Ruskino ir Venecijos akmenų atveju, kaip ir stebint gamtą, kurios „abstract lines“ Ruskinas randa analogijų.

Ruskino *Stones of Venice* yra pirmas nuoseklus pavyzdys to, ką galima vadinti „formos analize“. „Grynosios“, „nedaiktinės“ formos (iš tikrųjų jų nėra) analizuojamos kaip tokios. Tuoj pat gaunamas rezultatas – abstrakcijos. Ir tik jose nustatomos analogijos, tipai arba konstatuojama ir raidos eiga. Venecijos Dožų rūmų karnizo forma jam

tampa prieinama tik per istoriko abstrakcijas, ir tik tada jis ja gali manipuliuoti. Ji yra jam ir patikėta, ir atiduota jo žinion, ir Ruskinas taip pat jautė atsakomybės naštą, šitaip rankose laikydamas dalelę praeities. Ką gi su tuo daryti? Juk kalbama apie tai, kad kažką, kas paimta iš istorijos, reikia pastatyti atgal į tinkamą vietą.

Ruskinui (ir tai, savaime suprantama, galioja ne tik jam) kilo klausimas: *Kodėl* forma, iš kurios buvo išvestas dėsnis, buvo būtent tokia, o ne kitokia? Ruskinas atsakė į šį klausimą, ir taip jis vėl grąžino objektą į istorinę vietą. „Dabar aš manau, kad forma tikrąja prasme turėtų būti suvokta kaip iš vidaus ar iš išorės veikianti augimo arba jėgos funkcija arba eksponentas, ir kad būtų galima ja gėrėtis ar ją įvertinti, vienas pirmųjų žingsnių turi būti formos susidarymo dėsnių ir pasipriešinimą sukeliančių jėgų analizė. Tai reiškia, kad į visas formas reikia žiūrėti kaip į energijos, spaudimo arba judėjimo linijas, kaip į veikiančių ir kontrveikiančių jėgų išraišką, ir kad todėl jos atrodo taip nuostabiai abstrakčios ir preciziškos“[3].

Materialistams forma yra akcija ir reakcija, nukreipta prieš tai, kas neapibrėžta (pavyzdžiui, klimatą); istorikams ji veikia ir reaguoja istorinėje raidoje kaip formos tąsa ir plėtra arba kontrplanas; idealistams ji yra išraiška, ir jos analizėse ne kartą įvyksta trumpasis jungimas, kurį dėl daugelio priežasčių galima būtų pavadinti klasikiniu. Ruskinas rašo apie atitinkamus profilius ir visas šias prieigas apibendrina šitaip: „Šie karnizai reprezentuoja Venecijos oficialiosios bažnyčios gotiką; čia glūdi krikščioniškasis kovos su pontifikato formalizmu elementas – ir šis pontifikatas visais pagrindiniais bruožais yra visiškai pagoniškas. Šių lapų ir lapų gyslų oficioziškumas yra aliuzija į apaštališkąją įpėdinystę ir dar į daug ką kita, ir jis jau rengiasi pereiti į senąją stabmeldystę, į renesansą“[4]. Tuo tarpu apie kitą karnizo profilį konstatuojama: „Tai yra protestantizmas; mažas prieštaravimo, bet dar ne schizmos, pėdsakas slepiasi šiuose krintančiuose lapuose ir su juo – gyvenimo tiesa“. Tačiau kas mums suteikia galimybę tokias konjunktūras tarp formos ir didelių istorinių kompleksų apibrėžti kaip trumpą jungimą? Todėl, kad šios lygties rezultatas, viena vertus, yra diferencijuotas formos traktavimas, kita vertus, bendra suma bei abstrakcija („pontifikatas“, „renesansas“, „protestantizmas“). Nuo tada meno istorija pateikia daug tokių lygčių, juo labiau kad jos tiko ir rasinėms meno teorijoms. „Vokiškumas“ mene, gotikinių katedrų „keltiškumas“, „The Englishness

of English Art“[5] yra pavyzdžiai, galų gale rodantys, kad už formulių slepiasi ne tiek rasių teorija, kiek požymių rinkinys.

Būtų beprasmiška skaičiuoti Ruskino klaidas; kur pas jį iškelta ir pradėta spręsti pagrindinė „formos analizės“ problema. Esmė čia ta, kad, perfrazuojant vieną Tomo Akviniečio teiginį[6], nėra nieko absurdiškesnio už norą išreikšti formą ja pačia. *Forma yra pranešimo pavidalas.* Teorijų apie kalbinį meno pobūdį atžvilgiu šis konstatavimas, be abejonės, yra simplifikacija, tačiau jo ypatybė yra ta, kad jis leidžia deramai įvertinti būtent meno sukurtą formą kaip pranešimą.

2. Prieš formos ir turinio dichotomiją

Pražūtingas ir kartais net kurioziškas būna formos bei turinio atskyrimas vaizduojamajame mene. Neseniai taip atsitiko beveik periodiškai vykstančiuose judėjimuose, kai formos nagrinėjimas buvo apkaltintas estetizmu ar formalizmu arba ikonografinis tyrinėjimas laikomas nagrinėjimu to, kas yra už meno ribų. Poliarizacijai charakteringa yra Kurto Baucho paskaita, kurią jis 1952 metais pirmiausia skaitė Freiburge, o vėliau su papildomais išpuoliais prieš ikonografus 1962 metais – Vokiečių meno istorikų suvažiavime[7]. Tiesiog šiek tiek pavėluotai į Vokietiją pradėjo skverbtis Erwino Panofsky'io teorija. Kurtas Bauchas, kuriam, kaip, pavyzdžiui, ir Hansui Jantzenui, įtakos turėjo Husserlio fenomenologija bei Heideggeris, nagrinėdamas įvairius „meno kaip formos“ klausimus, kaip svarbiausią iškėlė sau klausimą, koks yra „formos santykis su turiniu“. Kaip programinis buvo pateiktas Goethe's sakinys, kad forma norinti būti tiek pat suvirškinta kaip medžiaga, tik ji daug sunkiau virškinama. Svarbiausi vieningos pažiūros liudytojai yra Flaubert'as ir Gottfriedas Bennas; vienas jų programiškai konstatavo, kad forma gimstanti iš idėjos, o kitas, kad „tikėjimas ir veiksmas yra tik forma!“

Wilhelmas Pinderis kaip meno istorikas čia kalbėjo jau tiesiau: „Viso viduramžiško meno, jo vaidmens kaip tikėjimo tiesų aiškintojo pamokomosios reikšmės supratimas... galų gale juk liečia tik *dingstį*, kurioje rutuliojasi forma. Ji gali nurodyti medžiagas (temas) ir dar prasiskverbti į motyvus. Tai dar tik dingstys plėtoti formą“[8]. Heinricho Wölfflino meno istorija, ilgiausiai veiksminga Vokietijoje, dažnai remiasi skulptoriaus Adolfo von Hildebrando knyga, kurioje meno pro-

blema buvo aprašyta vien kaip „formos problema“. „Wölfflino monumentalus vienpusiškumas palieka nuošalyje kiekvieną istoriškumą. Meno genezė, jo tapsmas, pasak jo, nieko neduoda meno esmei. Formos kaita laike aiškinama misterine, formai „imanentiška raida“. *Kas* vaizduojama, kaip kas vaizduojama ir kokia to vaizdavimo prasmė – kiekviena turinio reikšmė atsitraukia, daugių daugiausia jos paisoma atsižvelgiant į formą“[9]. Baucho apibūdinimuose, taip pat parinktose citatose krinta į akis tai, kad pavadinimus „turinio reikšmė“, „turinys“, „medžiaga“, „tema“ galima sukeisti vietomis; Goethe dar aiškiai „medžiaga“ laikė „temą“, o tai dailininkų dirbtuvių kalba buvo „siužetas“. „Turinio“ ir „siužeto“ identifikavimas – nuo XIX amžiaus paplitusi vartosena, įsivaizduojamas tik pasakymas „turinio išdėstymas“, – todėl ne mažiau klaidinantis, tačiau nuolat įsispraudžia klausimas apie reikšmę, tikrąją reikšmę arba „intrinsic meaning“, kaip tai vadino Panofsky'is. Be to, Panovsky'io pozicija yra antiformalistinė. Pagal jo grynai turinišką aiškinimą ir interpretaciją forma tėra iki-ikonografinė pakopa, virš kurios, taip sakant, pakyla ikonografinis, o po to ir „ikonologinis“ aiškinimas. Jis kalba apie 'grynąsias formas, tai yra tam tikrus linijų ir spalvos darinius (configurations) arba tam tikros ypatingai suformuotos masės (lumps) iš bronzos ar akmens, kaip gamtos daiktų, pavyzdžiui, žmogiškų būtybių, gyvūnų, augalų, namų, įrankių ir t. t., vaizdavimą'. Šias vadinamąsias grynąsias formas jis pateikia tik kaip „mūsų praktinio patirties pasaulio pirmosios ir natūralios reikšmės nešėjas“[10].

Vieno iš ikonografinio tyrinėjimo pirmtakų Aby Warburgo – kalbama apie Warburgo mokyklą – paieškų paskata labai aiški. Tai konstantų ieškojimas istoriniuose meno pokyčiuose. Bendresne prasme taip pat galima būtų teigti, kad Warburgas visada galiojančio žodžio ir iš to išplaukiančių simbolių tradicijas laikė tvirta istorine atrama, palyginti su vis naujais formos, kurioje jie pasirodo, pokyčiais. Buvo netgi tikima, kad galų gale Warburgo koncepcijoje galima pamatyti vaizdams priešišką principinę poziciją, kilusią iš žydiškųjų tradicijų ir susiraizgusią tūkstantmečiais saitais, kur žodis kelia daugiau pasitikėjimo negu regimos formos darinys[11]. Savo vėlyvuosiuose „ikonografizmo“ pasmerkimuose Bauchas surinko nuomones, kuriose forma (kaip beformiškumo priešingybė) atskleidžia pagrindines vertes, „turinčias visuotiniausią reikšmę“. Forma pastatoma greta tipo, o ši problema vargino Tomą Ak-

vinietį ir scholastikus: „Forma užbaigia medžiagą, ji suteikia jai būtį. Predestinuota ji glūdi medžiagoje ir atsiranda tik iš jos". Kai cituojamas Albertas Didysis, kad „tikrosios formos egzistuoja iki daiktų, formos, užspaustos ant materijos, nėra tikrosios formos, tai (tikrosios) formos atvaizdai"[12], tad sakinys pirmiausia iliustruoja tik vėlyvųjų viduramžių realizmo ir nominalizmo ginčus. Tačiau jis taip pat gali priversti suklusti dėl mūsų amžiaus pradžioje įvykusio formos ir objekto (turinio) pozicijų sumaišymo. Wassily Kandinsky'is dėl šių apsikeitimų pozicijomis ėmėsi savo „abstrakčių" paveikslų, jis taip pat visa tai suformulavo ir teoriškai. Reikėjo (raida apie 1914 metus buvo jau pasibaigusi) objektą (siužetą) diskredituoti, panaikinti, nes jis tiesiog užteršiąs formą (ir spalvą). Spiritualistinis bandymo fonas meno istorijoje buvo dažnai aprašomas. Čia ir šiame kontekste svarbu, kad pasikeitimas pozicijomis yra ir pasikeitimas senojoje lygtyje. Kandinsky'is rašo: „Iki minimumo sumažintas 'daiktiškumas' abstrakcijoje turi būti suprastas kaip stipriausiai veikiantis realumas. Tad galiausiai mes matome: jeigu didžiojoje realistikoje realumas pasirodo neįprastai didelis, abstraktumas – neįprastai mažas, o didžiojoje abstrakcijoje šis santykis atrodo esąs atvirkštinis, tai galų gale (= tikslai) šie du poliai yra vienas kitam lygūs. Tarp šių dviejų antipodų galima dėti lygybės ženklą:

Realistika = abstrakcija

Abstrakcija = realistika"[13].

Kandinsky'is jau reagavo į meno istoriją, kuri su Aloisu Riegliu buvo tapusi nepaprastai formalistine, kuriai „stiliaus klausimas" buvo klausimas apie formų pokyčius, be to, jam ir forma jau buvo abstrakcija. Tad Riegliui nedaiktinis ornamentas, iki tol labai užleistas, buvo tinkamiausias objektas stiliaus pokyčiams fiksuoti. Kuo grynesnė yra objektiškumo forma, tuo tinkamesnė ji būti turiniu. Taip abstrakcija tampa realybe. Rieglio ir Kandinsky'io nuomonės čia labai panašios.

Nesunku parodyti, kad grynoji forma (arba spalva) nėra pats meno kūrinys arba pranešimas. Ją naudojant turi būti kažkas pagaminta, ką Kandinsky'is pats vadina „vidiniu skambėjimu", turi atsirasti jausmai ir dėl jų pirmiausia esama turinių, o jie yra harmonijos ir kontrastai. „Vidinis elementas, sukurtas sielos vibracijos, yra kūrinio turinys. Be turinio negali atsirasti joks kūrinys". Galų gale įtampa tarp nematerialumo išgavimo prievarta ir materialios turinių kokybės Kandinsky'io kūryboje įgavo beveik tragiškas formas.

Bet kokiu atveju ginčai dėl to, kas galų gale yra meno kūrinio konstitutyvumas, forma, turinys, objektas, moko viena: padalijimas į tokias kategorijas yra toks pat absurdiškas, kaip vienos pavienės kategorijos izoliacija.

Jeigu minimalistinis formos kaip pranešimo pavidalo apibrėžimas būtų teisingas, paaiškėtų, kad grynoji formos analizė yra negalima, nes negalima nepaliesti paties pranešimo. Kalbėti vien tik apie pranešimą taip pat negalima, nes pranešimas egzistuoja tik tam tikra forma.

3. Struktūros analizė

Nustatyti ir aprašyti, kad istorijoje keitėsi pranešėjo ir adresato, menininko ir publikos, užsakovo ir vartotojo pozicijos, galų gale yra meno istoriko užduotis. 1956 metais Hansas Sedlmayras parašė straipsnį apie Vienos Karolio bažnyčios frontalinį fasadą[15]. Šį straipsnį tuo tarpu net Sedlmayro sistemos priešininkai laiko paradigma (3 iliustr.). Straipsnį paradigma galima vadinti todėl, kad jame keliami esminiai klausimai dėl platesnio konteksto ir aplinkos bei veikimo sferos, dėl retorinio šių fasadų tikslo, recipiento, bet pirmiausia – dėl „formos ir turinio" „sąmazgų". Pirmiausia autorius konstatuoja: „Šeši dideli statybos vienetai, kurie sudaro Karolio bažnyčios frontalinį fasadą – ovalaus kupolo 'rotonda', vestibiulis, dvi milžiniškos kolonos ir du bokšto paviljonai, – išsirikiavę pagal vieną, barokinei meno kūrybai labai charakteringą principą: vienas su kitu pinasi du požiūriai, jie gula vienas ant kito, vienas kitą turtina ir pakylėja. Pagal vieną požiūrių, labai į akis krintančiu, tokiu, kurio negalima nepastebėti, būdu trys labai aukštai iškilę kūnai – galingas kupolo cilindras ir abu tiksliai vienodo aukščio, ploni, bet užtat kompaktiškesni abiejų kolonų kolosų cilindrai – susieti vienas su kitu ir sujungti į trejybę... Įsigilinus pirmasis požiūris pats pereina į antrąjį. Vėlgi mes sujungiame šešis pagrindinius frontalinio fasado kūnus į dvi trejybes, bet kitaip sugrupuotus. Mes matome galingą, piramidišką grupę: pagrindinį skliauto kūną ant cokolinio fundamento, kuris jam pajungtus fligelius nukreipia dešinėn ir kairėn į priekį".

Toks formos pasireiškimo ambivalencijų konstatavimas prasmę įgauna tik ten, kur konstatuojama, kad atitinkamai ir keletas ikonografinių reikšmių prasismelkia viena į kitą. „Ne kitaip, kaip formalume, ir tame, kas simboliškai emblemiška, pirmasis aspektas užsluoksniuotas antro-



3 iliustr: Viena, Karolio bažnyčia, prad. 1716 (Marburgo fotografijų archyvo fotografija)

jo: tad ikonologiškai centre yra šventojo, kuris angelų frontone nešamas dangaus link, apoteozė... Tačiau abi milžiniškos kolonos emblemiškai reiškia šventojo *constantia et fortitudo „in utraque fortuna"* ir savo reljefuose parodo per visą gyvenimą nuveiktus šv. Karolio Boromėjo darbus ir stebuklą po jo mirties. Ir galų gale frontono reljefas vaizduoja Vienos išgelbėjimą nuo maro užtariant šventajam, taigi tą įvykį, dėl kurio bažnyčią 1713 metais gyrė kaizeris. Visuma yra dvasinė triumfo programa, ne tik formaliai, bet ir vaizdingai – sakralinė triumfo arka prieš bažnyčią"[16]. Platūs šios citatos išvedžiojimai paslepia argumentaciją, kurioje krinta į akis tai, kad šiaip jau nelabai ceremoningas autorius labai kruopščiai elgiasi su žodžiu „reikšmė", ir tai prasideda tik ikonologiškumui formoje ir formai ikonologiškume radus savo išraišką.

Su Hanso Sedlmayro (1896–1984) vardu yra susijęs meno istorijos *struktūros analizės* metodas. Čia nekalbama nei apie struktūros sąvokos kilmę iš kitų humanitarinių disciplinų, nei apie tai, kaip šią sąvoką pakeitė Sedlmayras. Šiaip ar taip, 1932 metais jis reikalavo: „Vaizdžiame procese žingsnis po žingsnio iki pačių smulkmenų konkrečiam meno kūrinio pavidalui leisti iškilti iš vaizdžiai suvoktos pagrindinės koncepcijos (ir hierarchiškai prisidedančių antrosios ir tolesnės eilės koncepcijų)". Kaip tai reikėtų suprasti, akivaizdu iš vėlesnio straipsnio apie Vienos Karolio bažnyčios fasadą ir jau anksčiau iš straipsnio „Suformuotas matymas" (1925), kuriame, beje, apie Borromini'o San Carlo alle Quattro Fontane bažnyčią konstatuojama: „Galimybės kovoja viena su kita, kaip tam tikruose pavyzdžiuose, kuriuos galima subjektyviai perakcentuoti" ir „Atskiras pavidalas... mąstomas ne pats sau vienas, izoliuotai, bet kaip *vienas* iš keleto galimų vieno tipo pavidalo reprezentacijų"[17]. Norint, kad moksliniai teiginiai gautų tvirtą pagrindą, reikia abstrakčios klasifikacijos; čia įpainiojama „pavidalo tipo" sąvoka, kuria vėliau gali būti vertinamas atitinkamas meno kūrinys. „Bet taip pat neabejotina, kad, nesupratus formavimo principo, negalima prasiskverbti prie tikrųjų meno kūrinių „sąvokų", kurių siekti privalu, jeigu ketinama moksliškai nagrinėti meno kūrinius. O tikrosios sąvokos – tai tokios, kurios iš keleto centrų padeda apibrėžti, suvokti visa kita ir todėl taip pat leidžia aiškiau iškilti tam, kas šitokiu būdu yra nebesuprantama".

Tokio struktūrinio analitinio veikimo būdo pavojai aiškūs kaip ant delno, ir kritikai juos netrukus konstatavo. „Sąvokos raizginys, kuris leidžia iš keleto centrų suvokti visa kita, tampa pavyzdžiu ne tik „tik-

roms meno kūrinių sąvokoms", bet ir paties meno kūrinio „struktūrai", kurią reikia rekonstruoti – procese, kuris nuo vaizdžiai suvokiamos premisos leidžiasi iki paskutinės detalės... Jau čia kyla struktūrinės analizės pavojus, kad būtent vienas kaip ypač aiškus suvoktas dėsningumas reikalauja pripažinimo už jam priklausančios srities"[18]. Kritinė Sedlmayro struktūros analizės sistemos vieta yra ten, kur struktūrinis dėsningumas, kaip tai, „kas objektyviai esmiška", yra sujungtas su tikrai senoviška meno kūrinio sąvoka, kur „vertybiniai vaizdiniai implicitiškai kartu įeina į struktūros aprašymą"[19]. Jeigu struktūros analizė yra galimybė, kurią Sedlmayras pademonstravo, aprašyti visumas ir įveikti pragaištingą „formos ir turinio" dichotomiją, tai ji yra pavojingas instrumentas, kur ji kaip vertybinis kriterijus atkuria tariamas „meno kūrinių" visumas ir jas galiausiai atskiria nuo istorinio konteksto.

Struktūros analizė neišvengiamai turėjo tapti *stiliaus analizės* kontrmodeliu. „Stiliaus analizėje meno kūrinys interpretuojamas 'ne remiantis jo savybių totalumu... ne remiantis jo konkrečiu pavidalu, bet remiantis tomis savybėmis, kurios yra charakteringos grupei darinių'. 'Pagrindinis stiliaus istorijos interesas (yra) klasifikatorinis, požiūris, pagal kurį ji klasifikuoja'... griežtai tariant, yra už meno ribų. Į meno kūrinį žiūrima ne kaip į 'pasaulį', bet kaip į informacijos priemonę, kurioje 'pasireiškia' kas nors kita. Tad jis traktuojamas ne kaip *meno kūrinys*, nes kuo daugiau krypstama į patį meno kūrinį, tuo mažiau pastebimas 'charakteringumas'. Pagal tokį požiūrį autonomiškas kūrinys degraduoja iki kažko panašaus į 'rankraštį'. Stiliaus analizės, kurioje 'tikrasis kūrinys išnarstomas visomis kryptimis į svarbiausias stiliaus sferas', antitezė yra struktūrinė analizė, kuri 'nepanaikina kūrinio vienovės' ir taip kartu pasiekia vertybinius sprendinius. Mat 'meninėje struktūroje' ji suvokia meno kūrinio meniškumą. Abstrakčiai stiliaus istorijai atrodo, kad vertybinis sprendinys prie teiginių apie stilių prisideda kaip kažkas atskira. Galima parodyti tiek gerų, tiek ir blogų kūrinių stilių. 'Vertybinės ir struktūros analizės tapatinimas... jai svetimas', tuo tarpu 'vertybiniai vaizdiniai implicitiškai įeina į struktūros aprašymą'. Tad tik struktūros analizės metodas veda 'menotyrą kaip *meno* tyrinėjimą' aukštyn"[20].

4. Stiliaus analizė ir stiliaus istorija

Struktūros analizės pretenzija tapti viršistoriniu *meno*tyros instrumentu aiškiau leidžia nustatyti ne tik stiliaus meno istorijos ribas, bet ir galimybes. Sedlmayro pasiūlyta struktūros analizė taip pat buvo reakcija į šią stilių meno istoriją, kuri tam tikra prasme vis labiau darėsi formalistinė. Ji turėjo teisingai interpretuoti atskirą kūrinį, o ne tik abstrahuoti tam tikras kūrinių grupių savybes ir taip padaryti aprašomus istorinius pokyčius bei judėjimus. Naujojo amžiaus pradžioje Rieglio (1858–1906) ir Heinricho Wölfflino (1864–1945) kūryboje šis metodas pasiekė kulminaciją. O jis stiliaus savybėse ir jų pokyčiuose galų gale norėjo matyti ne tik savavališkus judesius, bet ir dėsningą švytavimą tarp pagrindinių galimybių. Prasidėjo didysis „pamatinių" meno istorijos „sąvokų" laikas, kur veikiau Rieglio poliarizacijai į pagrindines formos kalbos galimybes „optinis" ir „haptinis" galima priskirti tikrojo pamatinių sąvokų kūrimo vertę, nei Wölfflino renesanso ir baroko išskyrimui. Klausimo, kas nusprendė, kur judėjo formų stilius, Rieglis daugiau nekėlė. Tebuvo tik „meninė valia", veržimasis tam tikra vystymosi kryptimi. Henriui Focillonui tai buvo sava formų gyvybinė energija, leidusi joms plėtotis. Savo knygoje *La vie des formes* (1934) jis suabejojo dėl galutinių išvadų: „Tačiau ar neatrodo, kad mes tarsi susigundome pripažinti slegiantį determinizmą, jeigu įvairius principus, valdančius formų gyvenimą ir viešpataujančius gamtai, žmogui ir istorijai, pabrėžiame taip griežtai, kad jie net formuoja universumą ir žmoniją? Ar šitaip mes neatplėšiame meno kūrinio nuo žmogaus gyvenimo ir neįspraudžiame jo į aklą automatizmą? Ar jis nuo šiol nepaimamas serijų nelaisvėn ir tarsi iš pat pradžių apibrėžtas?"[21] Iš tikrųjų Focillonas kalba jau ne apie atskirą kūrinį, o apie formų raidos istoriją, kuri mąstoma kaip organinis procesas. Viename 1921 metų veikale *Meno kūrinių aiškinimas*[22] Wölfflinas parašė ir atvirą, ir dekuveruojantį sakinį: „Izoliuotas meno kūrinys visuomet meno istorikui kelia šiokį tokį nerimą". Todėl istorikas stengsis išvengti šios izoliacijos. „Aiškinimas visur reikš mokymą atskirybėje pajausti tai, kas visuotiniau", o instrumentas tam turėtų būti stilių meno istorija. Juk ir jo 1915 metais pirmąkart pasirodžiusių *Pamatinių meno istorijos sąvokų* paantraštė buvo „Stiliaus raidos problema naujajame mene"[23]. Dėl to, kad stiliaus sąvoka laikoma instrumentu, padedančiu pereiti nuo atskirybės į visuotinybę, Wölfflinui kaip empirikui greitai iškyla sunkumų. Reiškinių įvairovės akivaiz-

doje jis turi tarti esant „dvigubą stiliaus šaknį". Yra individualusis stilius, kurį lemia paskira menininko asmenybė bei jo gabumai, ir yra laiko stilius, mokyklos, šalies ir kt. stilius. Tad Wölfflino tekstuose galima kaskart konstatuoti didelę įtampą veiksmingai atidengiant stiliaus krypties vienintelę abstrakciją. Kadangi Wölfflinas daugiausia aprašinėjo stiliaus vystymąsi nuo renesanso iki baroko ir kadangi jis asmeniškai kaip klasicistas buvo prielankus renesansui, todėl niekada negalėjo visiškai išvengti vertinimo klausimo. Riegliui čia buvo lengviau, jam būtent jo „pozityvistinė" stiliaus sąvoka leido revalvuoti ligi tol nevertintus regreso periodus, tarkime, vėlyvąją antiką, arba ligi tol mažai pastebėtą taikomosios dekoratyvinės dailės šaką – būtent ten, kur stiliaus eigos pasireiškimo netrikdė individualios garsenybės, jį galima buvo aprašyti geriausiai.

Rieglio stiliaus sąvoka todėl buvo tokia revoliucinė, kad jis radikaliai nukirto vertybės dimensiją, iš pradžių esmingai priklausiusią stiliui. Tiek Wölfflinas, tiek ir Rieglis stiliaus kaip „kokybės", „šiaip ar taip būties" sąvoką konstatuoja abstrakcija ir nustato jos ryšį su kitomis konstatacijomis. Todėl galima nustatyti raidą arba kryptį. Tam, kad šitai apskritai būtų įmanoma, stiliaus sąvokos istorijoje turėjo įvykti esminės permainos; sąvoka, žyminti tam tikrą kokybės lygį ir būklę, turėjo virsti „laisvu nuo vertinimų" instrumentu. Stiliaus sąvokos istorijos anamnezė (paskutinį kartą jos trumpai ėmėsi W. Sauerländeris[24]) rodo, kad iš pradžių antikinės retorikos srityje iš rašymo grifelio vardo *stilus* atsirado retorinės ir literatūrinės kalbėsenos bei jų lygio pavadinimas. Kaip vėliau stiliaus sąvoka galėjo tapti normatyvia, aprašo H. G. Gadameris savo hermeneutikoje: „Sąvoka fiksuoja save, kaip būna dažniausiai, perkeliant žodį iš jo pirminės vartojimo sferos... Tad 'stilius' naujojoje antikinės retorikos tradicijoje ateina vietoj to, kas ten manoma kaip *genera dicendi,* taigi yra normatyvi sąvoka... Iš to, kuris įvaldęs rašymo ir pasisakymo meną, reikalaujama... laikytis tinkamo stiliaus. Tad atrodo, kad stiliaus sąvoka pirmiausia pasirodo prancūzų jurisprudencijoje ir ten reiškia Manière de Procéder, taigi... teisminį procesą. O nuo XVI amžiaus sąvoka vartojama ir kalbiniam raiškos būdui apskritai"[25]. Atitinkamų senųjų žodynų naudojimas moko, kad, pavyzdžiui, viduramžiais *stilus, Style* prancūzų kalboje buvo *coutumes* sinonimas ir pagal atitinkamą socialinės arba žanrinės konsteliacijos kontekstą tai, kas pagal aplinkybes yra charakteringa. Jeigu žodžiu „stilius" buvo suprantamos

„genera dicendi", tai toks pat žodis maždaug nuo XVI amžiaus vis daugiau sklandė toje srityje, kurioje turi būti pažymimas individualumas, charakteringumas ir net nepakartojamumas. Čia mielai cituojamas Goethe, ir nors jo terminologija ne visuomet reprezentuoja visuotinę kalbos vartoseną, bet kuris visgi apie „stilių" pasakė nedviprasmiškai. 1789 metais „Teutschen Merkur" išspausdintame straipsnyje „Paprastas gamtos pamėgdžiojimas, maniera, stilius"[26] apie pastarąjį jis rašo šitaip: „Jeigu menas, pamėgdžiodamas gamtą, stengdamasis susikurti visuotinę kalbą, giliau ir giliai studijuodamas pačius objektus, galų gale pasiekia, kad jis tiksliai ir vis tiksliau pažįsta daiktų savybes bei jų buvimo būdą, kad jis apžvelgia pavidalų eilę ir moka įvairias charakteringas formas pastatyti vieną šalia kitos bei pamėgdžioti, tada stilius tampa aukščiausiu mastu, kurį jis gali pasiekti, mastu, kur jis gali atsistoti greta aukščiausių žmogaus pastangų". Apskritai Goethe's eilės tvarka sumanyta taip, kad po to, kai vaizduojamasis menas pateikia grynąjį gamtos pamėgdžiojimą, ir po to, kai parodoma tai, kas savita – asmeninis menas, maniera, – galų gale stiliuje, tarsi naujame kūrimo akte, gali būti išryškintos esminės ir paslėptos vidinės daiktų savybės. Taip pateikiamas bandymas panaikinti aiškią stiliaus sąvokos ambivalenciją. Jame buvo turimas galvoje bendrumas, būtent „genera dicendi", kartu ir charakteringa, individuali kalbėsena, o Goethe bando apibrėžti didžiausią meno pasiekimą kaip stilių, priskirdamas stiliui galimybę pažinti daiktų esmę. „Kaip paprastas pamėgdžiojimas remiasi ramia esatimi ir miela dabartimi, o maniera pagauna reiškinį lengva, gabia siela, taip stilius remiasi giliausiais pažinimo pagrindais, daiktų esme, kiek mums yra leista ją pažinti matomuose ir apčiuopiamuose pavidaluose".

Apskritai stiliaus sąvoka kaip meno istorijos instrumentas buvo taikoma pagal formos pasikeitimus, ir net daugiau: stilius tapo paskutiniu žodžiu, viskas pasibaigdavo jo konstatacija. Meno istorijos rašymo pagal stilius, o nebe pagal meno kūrinius ar menininkus pradžia glūdi istorizme. Kai 1828 metais architektas Heinrichas Hübschas iš Karlsrūhės paskelbė programinį veikalą *Kokiu stiliumi mes turime statyti?*, jis iškėlė klausimą, kuris dar XVIII amžiuje arba būtų buvęs nesuprastas, arba į jį būtų atsakyta visai kitaip nei dabar. Tuo pat metu Bavarijos karalius Maksimilianas II specialistų kolegijai pateikė tą patį klausimą. Jis buvo taikomas nebe menui, su kuriuo turėjo būti pelenguotas vienas taškas absoliuto horizonte, bet menui istorijos eigos pokyčiuose. Meno

istorija, kuri tuo metu steigėsi kaip savarankiška disciplina, tai pajėgė, vis labiau vaduodamasi iš estetikos ir kartu tapdamas istoriniu mokslu. Ji tapo savarankiška, nes rašė stiliaus istoriją.

Praleiskime iš dalies įstabius ir puikius pirmiausia vokiškosios meno istorijos (Franzo Kuglerio, Gottfriedo Semperio, Augusto Schmarsowo ir kt.) bandymus parašyti meno istoriją, vartojant stiliaus sąvoką, bei tokiu pat būdu dar ir apibrėžti „tikrąjį“ meną. Kai 1907 metais H. Börgeris grupei panašių maždaug 1400 metų meno fenomenų sukūrė „minkštojo stiliaus“ pavadinimą, stiliaus sąvoka jau buvo tiek apribota, kad ji galėjo būti aprūpinta būdvardžiu, kuris, žinoma, lietė „quale“, grupės meno kūrinių ir jų formos „kaip – būklę“. Kaip dažnai būna, *simplification terrible* turėjo didelį pasisekimą. Juos ratifikavo Wilhelmas Pinderis, kuris 1937 metais savo *Pirmojo buržuazijos laikotarpio mene* rašė: „Šis formos jausmas buvo pavadintas „minkštuoju stiliumi“ (Börgeris). Iš tiesų pasakymas yra prasmingas. Minkšta yra todėl, kad akis be pasipriešinimo, be staigių posūkių ir lūžių įtraukiama į putniai tvinstančių formų vingius. Minkštas galų gale – bent jau daugeliu atvejų – taip pat žmogiškumo, taigi sieliškumo, suvokimas. Jeigu jis pats nebūtų minkštas, tai juk ir formos tokios nebūtų. Tai iš esmės vis dar yra atitrauktos linijų fantazijos formos, tik dabar jos iškeltos iki kūniškos pilnatvės. Tai vis dar iš esmės šiaurietiška! Linijų raitymasis ir supimasis vienos per kitą – apdaras, kuris su savo klostėmis ir šiaip į save įtraukė senosios ornamentinės linijų muzikos palikimą, pakyla iki pat kūniškumo; kartu tai yra ir pati erdvė, kuri įsikuria minkštuose susiklostavimuose; erdvė prieina prie kūno, ji ir iš plastinio darinio reikalauja, kad jis jai pačiame savyje sukurtų vietą. Šis jausmas buvo veiksmingas visur, kur rado atgarsį šiauriškumas. Vienas puikiausių mūsų aukštosios prozos istorijos paminklų juk yra Johanno von Saazo *Artojas*, parašytas apie 1410 metus. „Parallelismus membrorum“, kuris kaip naujojo stiliaus kalbinė forma iškyla gausiu, sinchroniškai pasikartojančiu klosčių pertekliumi, šiame puikiame veikale pasireiškia fantazijos kupinose sankaupose, tikruose žodžio paralelių – klosčių kekėse“[27].

Tam tikra prasme ši Pinderio citata panaši į pradžioje pateiktą Ruskino citatą. Abiem atvejais formos ypatybės abstrakcijos dėka tapo įvardijama ir transpotabilu tai, kas turi duoti nuorodą į bendrumą, kaip kad pontifikatas, pagonybė, šiaurietiškumas ir kt. Tik Ruskinas klausimą apie formos „kaip – būklę“ iškelia daug siauriau negu klausimą apie jos

atitinkamą realią funkciją, tuo tarpu Pinderio atsakymas remiasi tuo, kad formos „taip – būklė“ įrodyta kaip gryna stiliaus funkcija. Stilių meno istorija provokavo struktūros analizės kontrprojektą, tad ji ir pati iš savęs gimdė kritiką, dalindama stiliaus sąvoką į didesnį skaičių pasąvokų, kurių dalis kritikavo viendimensinę ir vienvėžę stiliaus sąvoką (kaip naujasis „žanrų stilius“). Infliacija išryškėja naujajame *Meno žodyne*[28]. Ten pateikiami asmeninis, vietos, nacionalinis, grupių, klasių, laiko stiliai, taip pat amžiaus stilius, ankstyvasis stilius, taip pat ir dabar dažnai kaip stiliaus sąvokos surogatas pasiūlyta modusų teorija. Tai daliniai sprendimai, kurie irgi yra atsiradę iš nepasitenkinimo stiliaus sąvoka bei jos nepakankamumo, nes joje forma buvo vienpusiškai suvokta kaip stiliaus siekimo funkcija.

Kur klausimas apie stilių tampa svarbiausias, dažnai galima stebėti meno istorijos pasitraukimą nuo atskiros formos. Greičiau laikomi galimais teiginiai apie formų kolektyvų elgesį, o ne apie konkretų atskirą kūrinį: „Forma galiausiai yra nepadaroma, o išvystama. Jeigu ji šiame gylyje vengia mokslinės konstatacijos, tai šitai nereiškia, kad ‘formų garbintojai... yra prieš mokslinę dvasią’, kaip manė Nietzsche. Tai neturi nieko bendro su mistika arba ‘intuicionizmu’... Uždavinio esmė – tyrinėti viską, ką galima paaiškinti, ir taip apsupti tą sritį, kur prasideda tai, ko negalima paaiškinti, pati forma. Jos negalima analizuoti arba apibrėžti“[29]. Griunderystės laikotarpiu geniali menininko asmenybė buvo tai, kas iškilę aukštai virš meno istoriko lygmens ir išvengė mokslinio įsikišimo, o dabar kiti šamanai atmušė tariamas atakas prieš formos nebeišsakomumą. Taip, tarsi kūrinio forma būtų padaryta ne žmogaus žmonėms, bet kūrinio esmė būtų grįsta paslaptimi. Jeigu būtų šitaip, tada atskleidimas reikštų kartu ir sugriovimą. Be to, visiškai išleista iš akių, kad kūrinys yra ir *pranešimas.*

O jeigu tai pripažįstama, su formos klausimu susyja kitų klausimų grandinės nariai, kurių, tiesa, negalima hierarchiškai sutvarkyti. Atitinkama pranešimo forma yra priklausoma nuo funkcijos ir atvirkščiai, vėlgi abu dalykai – nuo santykio su adresatu, o čia iškyla recepcijos klausimas. Grynos ir išskirtinės formos analizės negali būti; taip pat mažai vaizduojamųjų menų srityje galima kalbėti apie jų „turinį“, funkcijas ir bendriau – apie jų vaidmenį istorijoje, neaptariant specifinės formos specifinėje aplinkoje.

5. Literatūros nuorodos

[1] J. Ruskin, The Stones of Venice, 1851–1853, I., Kap. XII, § XXI.
[2] Ten pat, § XIV.
[3] Apie tai žr. W. Kemp, John Ruskin, 1819–1900 Leben und Werk, München–Wien 1983, pirmiausia p. 161 ir toliau.
[4] Ruskin (kaip 1 išnaša), § XII.
[5] N. Pevsner, The Englishness of English Art, London 1956.
[6] Žr. 12 išnašą.
[7] K. Bauch, Kunst als Form, in *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7, 1962, p. 167 ir toliau.
[8] Cit. ten pat, p. 174.
[9] Ten pat, p. 175.
[10] Ten pat, p. 177.
[11] Apie problemą: E. H. Gombrich, Aby Warburg, An Intellectual Biography, London 1970; vokiškai 1981.
[12] Cit. iš Bauch (kaip 7 išnaša), p. 172.
[13] W. Kandinsky, in Der Blaue Reiter, München 1912, p. 19.
[14] To paties, kn.: Malerei als reine Kunst, 1918.
[15] Pirmąkart išspausdinta: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956; vėliau: H. S., Epochen und Werke, Wien–München 1960, Bd. II, p. 174 ir toliau.
[16] Ten pat, III sk.
[17] H. Sedlmayr, Gestaltetes Sehen, in *Belvedere* 8, 1925, 65 ir toliau.
[18] Apie tai kritiškai: Dittmann, Stil–Symbol–Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, p. 142 ir toliau. Citata iš p. 149.
[19] Ten pat, p. 150 ir toliau. Dittmannas čia kritiškai referuoja Sedlmayrą.
[20] Ten pat.
[21] H. Focillon, La Vie des Formes, Paris 1934, vokiškai Bonn 1954, p. 32.
[22] H. Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken, in Kleine Schriften, Hg. J.Gantner, Basel 1946.
[23] H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.
[24] W. Sauerländer, From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion, in *Art History*, 6, Nr. 3.
[25] Ten pat, p. 254.
[26] J. W. von Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, Erstdruck 1789.
[27] W. Pinder, Kunst der ersten Bürgerzeit, Leipzig 1937, p. 149.
[28] Lexikon der Kunst, Leipzig 1968–1978 (Nachdruck Westberlin 1981), Bd. IV, Stichwort „Stil“, p. 692.
[29] Bauch, p. 188.

Bibliografija

H. Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in *Sitz ber. d. königl. preuss. Akad. d. Wiss.* XXXI, 1912.

E. Panofsky, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in *Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.* 10, H. 4 (1915).

J. v. Schlosser, „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. Ein Rückblick, in *Sitzungsberichte d. bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.* 1, 1935.

M. Schapiro, Style, in Anthropology today, hg. v. A. Kroeber, Chikago 1953, p. 287–312.

H. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Reinbek b. Hamburg 1958.

J. Ackermann, Style, in: Ackermann/Carpenter, Art and Archeology, Englewood Cliffs 1963, p. 164–186.

F. Piel, Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, in *Probleme der Kunstwissenschaft* I (1963), p. 18–37.

J. Bialostocki, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1965.

J. Jahn, Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe, in: *Sitz. ber. d. Sachs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, Phil.-Hist. Kl.,* Bd. 112, 4, 1966.

L. Dittmann, Stil, Symbol, Struktur, München 1967.

W. Hager/N. Knopp (Hg.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977.

W. Hofmann, Fragen der Strukturanalyse, in ders., Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, p. 70–89.

G. Kubler, Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt/M. 1982 (pirmąkart anglų k. 1962).

W. G. Müller, Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1981.

F. Möbius (Hg.), Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriss, Dresden 1984.

H. U. Gumbrecht/K. L. Pfeiffer (Hg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt/M. 1986.

Johannas Konradas Eberleinas

Turinys ir pavidalas: ikonografinis ir ikonologinis metodas

1. Ikonologų klausimai

„Metodas", o ne „požiūris" – jau krypties, besirūpinančios meno kūrinio „turiniu" ir „pavidalu", išsiskiriantis pavadinimas tarp šioje knygoje pristatytų „požiūrių", yra nuoroda į ypatingą istorinę reikšmę. Jeigu laikysimės teorinės Erwino Panofsky'io definicijos, *ikonologija* egzistuoja daugiau kaip pusę amžiaus, o jei įskaitysime jos įvardijimą vienoje Aby Warburgo paskaitoje, – ištisus tris ketvirtadalius amžiaus. Mokslinės *ikonografijos*, iš kurios ji išaugo, pradžia yra pirmoji XIX a. pusė. Be to, ikonografija ir ikonologija glaudžiau nei kiti požiūriai susijusios su praeitimi; jos yra atšakos be galo turtingos tradicijos, iš kurios ne tik ima savo medžiagą, bet kurioje yra ir jų metodinės priešpakopės bei atitikmenys. Praėjusios dimensijos didybę atitinka dabarties aidas: svarbiausias yra grynai kiekybiškai ikonografinis-ikonologinis metodas menotyrinėje literatūroje, ypač anglosaksiškoje kalbinėje erdvėje. Įvadas gali įvardyti tik nedaugelį istorinių prielaidų ir keletą metodo bei jo recepcijos struktūrų; tai pirmiausia turi įvykti atsižvelgiant į vokiškąją situaciją.

Šioje knygoje dėstydamas recepcinį estetinį požiūrį, Wolfgangas Kempas, kaip pavyzdį interpretuodamas vieną Nicolaeso Maeso (1 iliustr.) paveikslą, paliko vietos „ilgesniam ikonografiniam ekskursui"[1]. Čia jo negalima ir nereikia atlikti, bet jau pirmasis priartėjimas turės pradėti nustatydamas visiškai kitur nukreiptus tikslus. Ikonologija – taip pakeičiant ilgą metodų pavadinimą – pirmiausia turbūt klaustų apie motyvų „atitraukta uždanga" ir „slapta besiklausanti figūra" ar-



1 iliustr. Nicolaesas Maesas. *Besiklausančioji,* apie 1655; Londonas, Kunsthandel.

ba jų kombinacijos kilmę. Dėl priežasčių, kurių čia nėra galimybės išdėstyti, atidengta uždanga nuo vėlyvosios antikos puošė imperatoriaus portretą, VIII amžiuje perėjo į evangelisto portretą ir XI amžiuje tapo Dievo Motinos atributu, nes jis dabar pagal komplikuotą teologinę simboliką reiškė Kristaus pasirodymą pasaulyje[2]. Ši reikšmė dar nebuvo pradingusi, kai Rembrandtas uždangą, kuri anksčiau turėjo visai kitą formą, pakeitė gelumbe, kuri pagal laikmečio paprotį turėjo saugoti vertingus paveikslus, mat jis savo drąsią naujovę iš pradžių pritaikė „Šventosios Šeimos“ temai. Tačiau kaip šalia uždangos atsiduria „slapta klausanti figūra“? Ir čia galima įvardyti ištakas: vėlyvosios antikos valdovų portretų fone esantis žemesnio rango asmuo gali atitraukti uždangą; tam tikrose Marijos gyvenimo temose ši figūra perimama tarnaitės pavidalu, kur šioji, pvz., už slapta klausančios Marijos Apreiškimo scenoje, pasirodo kaip įvykio liudininkė. Bendrininko iš žemųjų socialinių sluoksnių detalė kaip savita tema įsitvirtino ir sustiprėjo maždaug 900 metais įvykusiame atskilime nuo uždangos motyvo istorijos: pvz., vaizduojant raštininką Petrą, kuris slapta klausosi savo valdovo, popiežiaus Grigaliaus, priimančio dieviškąją inspiraciją (2 iliustr.). Persmeigęs abu skiriančią uždangą, jis galėjo stebėti, kaip balandis popiežiui į



2 iliustr. Popiežius Grigalius Didysis su jo slapta besiklausančiu raštininku Petru, antra XII amžiaus pusė; Wolffenbüttel, herzogo Augusto biblioteka, 50 kodeksas (Bibliotekos fotografija)

ausį kuždėjo žinią iš anapus. Už tai, kad Popiežiaus buvo slaptai klausomasi, atsiprašyti nereikėjo; pagal viduramžišką interpretaciją pavaldinio slaptas klausymasis buvo pateisinamas, tai esą pažinimo siekimas.

Akivaizdu, kad priešistorės žinojimas suteiktų pirmąjį pagrindą skaityti paveiksle esančią uždangos – tarnaitės konsteliaciją. Ikonologas sa-

vo recepciją tam tikra prasme projektuotų į praeitį ir iš jos mokytųsi *tipų istorijos*. Pastaroji jam būtų istorija pasikeitimų, kurie atitinkamai sustingsta į pakopas, ant kurių įsikuria Maes'o įkūnyta versija. Regis, dailininkas iki šiol aptartas detales išgalvojo ne pats. Panašus įspūdis liktų paieškojus, kaip tuo pat laikotarpiu motyvai buvo suvokiami ir aiškinami šaltiniuose už paveikslo. Pvz., ikonologas susidurtų su tuo, kad uždanga pasitaikydavo erotinėse temose arba kaip tiesos alegorija, visa tai – reikšmės, kurios, jas pradėjus eksploatuoti, kaip užuomazgos būdavo atspindimos paveiksluose. Dabar svarbiausias klausimas būtų tai, kuri iš jų gali būti susijusi su Maes'o paveikslu. Nuorodų suteiktų iki šiol apeita scena fone, po to – visa prieinama informacija apie kūrinio kilmę ir paskirtį, t. y. palyginami Maes'o paveikslai, žinios apie jo idėjų pasaulį, jo padėtį visuomenėje, taip pat ir žinios apie užsakovo arba savininko asmenį, apie paveikslo saugojimo vietą ir t. t. Galų gale ikonologas po netiesioginių įrodymų prieitų prie išvados, kuri šiuo atveju tikriausiai būtų tam tikra moralinė prasmė, galinti būti suformuluota kaip patarlė.

Jeigu ikonologas savo ieškojimus pakankamai išplėstų, jis visgi disponuotų daugybe išvadų, kurios jam leistų ištirti paveikslą ne tik interniškai, bet ir išoriškai. Galima būtų suprasti, kaip santykiuoja su aplinka individualus, paskiras 1655 metų kūrinys, kuriame senoji tarnaitės – uždangos konsteliacija yra suformuluota taip, kad stebėtojui paskirtas vaidmuo – o kas tai padarė: dailininkas ar savininkas? – to, kuris apžvelgia netaktišką personalo elgesį. Jo pozicija mums paaiškėtų iš atitikimo to paties laikotarpio visuomeninėms ar istorinėms pozicijoms ir kontrasto joms. Jau keletas nurodytų punktų: teologinės simbolikos perėjimas į miesčionišką aplinką, dailininko nuosavo kūrybingumo ribos, socialinių skirtumų fiksacija, leidžia tarti, kad kartu ikonologas galėtų pasiekti kritinę nuostatą skirtingu atžvilgiu. Savo ruožtu jo ieškojimas padėtų „atskleidimui“, o dėl jo kompleksiškumo iš tikrųjų tektų baimintis, kad jo užrašymas taptų „ilgesnis“.

Kalbama apie klausimus ir apie jų kryptį, o ne apie atsakymus. Tad ikonografinis-ikonologinis metodas yra *anksčiau buvusios meno kūrinio prasmės paieškos* naudojant visus prieinamus vaizdinius ar rašytinius šaltinius, kurie galėtų kaip nors jį paaiškinti. „Istorinės interpretacijos“[3] tikslas yra leisti mūsų supratimui remtis atitinkamo laikmečio supratimu. O pastarąjį gali, kaip būtų Maes'o pavyzdžio atveju, reprezentuoti

didesnė visuomeninė grupė, bet jis gali būti apribotas menininku ir jo artimiausia aplinka taip, kad vien tik gerokai sunkiau tyrinėtinos jo kūrėjo idėjos suteikia pagrindą kūriniui stebėti. Čia išryškėja, kad metodas glaudžiai susijęs su praktika: jo egzistencija veikiau remiasi esamu jo naudojimu negu visur pritaikoma turinio definicija to, kas esąs menas. Peršasi įspūdis apie artumą istoriko darbui su pagalbinėmis šaltinių tyrinėjimo, šaltinių kritikos priemonėmis; apskritai galėtų atrodyti, tarsi ikonografinis-ikonologinis metodas pajėgus atsisakyti savo teorinio formulavimo. Tai, žinoma, klaidinga; jo svarbiausio modelio referavimas turėtų leisti jį aiškiau charakterizuoti.

2. Erwino Panofsky'io modelis

Nedėkingo uždavinio metodą abstrahuoti į teorinį modelį ėmėsi Erwinas Panofsky'is. Jis perėmė austrų sociologo Karlo Mannheimo trijų pakopų schemą, kurią tas paskelbė 1921–1922 metais „Pasaulėžiūros interpretacijos" tema[4]. Panofsky'is daug kartų aprašė modelį (1930, 1932, 1939, 1955 metais)[5], kas kartą padarydamas mažus pakeitimus ar vidinius perstūmimus, kad būtų parafrazuota pagal paskutinę redakciją. Kaip ir Mannheimo, metodą sudaro trys pakopos. Tačiau jas galima išskirti tik teoriškai ir interpretatoriaus darbe jos yra vienintelis su meno kūriniu susijęs procesas. Pakopos atspindi vis gilesnį įsiskverbimą: nuo *iki-ikonografinio aprašymo* per *ikonografinę analizę* prie *ikonografinės interpretacijos*. Pirmoje pakopoje interpretatorius įsitikina tuo, ką jis „mato"; kūrinio stebėjimas yra tyrinėjimo pradžia. Kalbama apie „pirminio arba natūralaus siužeto" nustatymą, taigi apie pavaizduotų objektų, pvz., tam tikrų figūrų, gyvūnų, augalų, statinių, be to, jų galimos emocionalios išraiškos ir t. t., identifikaciją. Kad galėtų tai atlikti, interpretatoriui reikia ne tik „praktinio patyrimo", t. y. kad jis ne tik natūraliai pažintų daiktus ir įvykius, bet ir meno istorijos preliminarių žinių. Tik „susipažinimas su būdu, kaip, keičiantis istorinėms aplinkybėms, formomis išreiškiami daiktai ir įvykiai, taigi rudimentinės stiliaus istorijos žinios leidžia, pvz., viduramžių mene figūrą be atraminio paviršiaus teisingai interpretuoti kaip kybančią arba nekybančią. Plačiausia prasme stiliaus istorija atlieka „korektyvinio principo" funkciją; ji padeda vaizdinius objektus suvokti kaip „meninius motyvus".

Vienas pavyzdys galėtų iliustruoti, kad pastarasis dalykas tiesiogiai pereina į kitą pakopą. Kas, pavyzdžiui, stebi garsiąją Dürerio vario graviūrą *Melencolia I,* šiandieniniu, „natūraliu" požiūriu ims taip ją „skaityti": „Paniuręs angelas tarp šlamšto", ir tik žinodamas pagrindinius 1514 metų meno principus galės suprasti, kad čia turi būti kalbama apie personifikaciją, kuri taip pat, kaip ir pavaizduoti daiktai, turi tam tikrą reikšmę[6]. Apskritai šituo „antriniu arba konvencionaliu siužetu, kuris sudaro simbolių, anekdotų ir alegorijų pasaulį", užsiiminėja *ikonografinė analizė*. Šioje pakopoje reikia žinoti specialius šaltinius, kurie interpretatoriui atskleidžia motyvais išreikštas temas arba vaizdinius. Dürerio graviūros atveju yra aišku, kad be jų nebūtų galimas prasmingas suvokimas. Tiesioginiais įrodymais disponuojama retai – *Melencolia I* pavyzdyje tėra Dürerio užrašas: „raktas reiškia jėgą, krepšys – turtą", – dažniausiai reikia įtraukti netiesioginius šaltinius. Svarbi pažinimo priemonė yra *tipų istorija*. Ji veikia koreguojančiai, perteikdama „duomenis apie būdus, kaip, keičiantis istorinėms aplinkybėms, daiktais ir įvykiais buvo išreiškiamos tam tikros temos arba vaizdiniai". Taigi ikonografinis veikimo būdas labiau linksta konstatuoti, negu interpretuoti ar vertinti; jo santykis su ikonologija yra kaip etnografijos su etnologija, t. y. trečioji pakopa įtraukia antrąją.

Ikonologinė interpretacija, kaip patvirtina Panofsky'io kritikai, kelia didžiausių supratimo sunkumų, todėl paprastas pavyzdys galėtų padėti įvadui: kas šventojo statulą su piligrimo atributais ir maro ligos simptomais identifikavo kaip šventąjį Roką, dažniausiai paklaus, ar jos pastatymas turėjo ką nors bendro su tikru epidemijos kilimu, kada ji yra pasibaigusi, kas užsakė statulą, ar buvo ryšys tarp užsakymo ir, pavyzdžiui, nuo maro ypač nukentėjusių socialinių sluoksnių, kokio poveikio buvo laukiama iš jos pastatymo, kiek tai turėjo įtakos jos formavimui ir t. t., t. y. jis toliau klausinės anapus gryno ikonografinio įvardijimo ir bandys priartėti prie tikrosios kūrinio prasmės. Net jei mums būtų perduoti Dürerio užrašai apie visus *Melencolia I* motyvus, tebebūtų neaišku, dėl kokios vidinės būtinybės Düreris kūrė graviūrą ir kas joje buvo išreikšta. Trečiosios pakopos požiūris į kūrinį, palyginti su antrąja, yra kitas. Ikonografinė analizė reflektavo atitinkamo laikotarpio požiūrį, o dabar laiko perskyra tarp kūrinio ir interpretatoriaus instrumentalizuojama: „Tikroji reikšmė", „pavidalas", kurių gal nebuvo įsisąmoninęs net

pats menininkas ir kurie, bent jau šiuo atveju, atsiskleidžia tik vėliau. „Tikrosios reikšmės“ sąvoką, kuri atitinka Mannheimo „dokumentinę prasmę“, Panofsky'is pagrindė pasiremdamas vokiečių filosofo Ernsto Cassirerio išplėtota dvasinių išraiškos formų teorija: „Tikrąją reikšmę“, „pavidalą“ jis aiškino kaip „simbolines vertes“ 1923–1929 metais pasirodžiusios Cassirerio *Simbolinių formų filosofijos* prasme[7]. Cassireris rėmėsi tuo, kad žmogus gyvena ne vien natūraliame universume, kad jis pasaulį patiria perteiktą kalba, mitu arba religija ir menu, ir būtent per juos kaip „simbolines formas“. „Simboline forma“ reikia suprasti kiekvieną dvasios energiją, kurios dėka dvasinis reikšmės turinys yra susijęs su konkrečiu ženklu“[8]. „Simbolinė forma“ yra aukščiau už juslumą ir dvasingumą tiek, kiek šie užbaigtame meno kūrinyje nebėra antagonistiški vienas kitam. Tad Cassirerio „simbolinė forma“, kuri yra filosofinė sąvoka, ir tai, kas nespecifinėje kalbinėje vartosenoje suprantama kaip ‘simbolis’, ‘simbolika’ ir kas Panofsky'io modelyje sietina su II pakopa, turi būti aiškiai atskirta. Čia nėra galimybės leistis į filosofines implikacijas[9]; pakanka konstatuoti, kad Panofsky'is perėmė sistemą, kurioje jis užtiko turinio neapribotą, teorinį lygmens prasmės pagrindimą, kurį jis tarė esant anapus to, kas suvokiama stebėjimu ir istoriniu-literatūriniu žinojimu. Visuotinėje „kultūrinių simptomų“ arba „simbolių“ (Cassirerio prasme) istorijoje „tikrosios reikšmės“ paieškų rezultatai turi savo vietą. Todėl trečioje pakopoje kaip korektyvinis principas yra „įžvalga būdo, kaip, keičiantis istorinėms aplinkybėms, tam tikromis temomis ir vaizdiniais buvo išreiškiamos esminės žmogaus dvasios tendencijos“. Interpretatorius turi būti susipažinęs su šiomis tendencijomis. Kad jo žinojimas galėtų būti vaisingas, jam reikia „sintetinės intuicijos“ gabumų, o pastarąją formuoja asmeninė psichologija ir „pasaulėžiūra“. Šios savybės Panofsky'is reikalavo ne kaip ypatingų gabumų meno istorijai, jis apskritai joje matė istoriko reikalavimą, kaip jis iš esmės meno istoriją, kaip dvasios mokslų discipliną, pastatė į „hermeneutinių“ mokslų eilę. Ir trečioji pakopa neveda į savivalę, bet tebėra ties istorine orientacija[10].

Be abejonės, Panofsky'is modelyje, kurį jis buvo nuolat pasirengęs kaitalioti, matė ne universalų estetinį projektą, o veikiau euristinę priemonę. Be to, pats modelis juk ir buvo ne jo paties išradimas, bet daugiausia sociologinių-filosofinių teorijų perėmimas. Vis dėlto jo negalima referuoti tik kaip metodo istorinio elemento; jis dar ir

šiandien ne tik autentiškai supažindina su metodo struktūra ir ją apžvelgia, bet ir kaip kritikos objektas suteikia supratimą apie metodo recepciją ir taikymą.

3. Metodo prielaidos meno istorijoje

Klausimas pereina į tokią sferą: kokį istorinį pagrindą turi metodas, kuris iš pirmo žvilgsnio taip keistai išsiskiria „natūralaus" meno patyrimo fone? Kuo remdamasis ikonologas ieško prasmės už to, ką mato akis? Idėja, kad menininko kūrinyje slypi gilesnė reikšmė, yra labai sena[11]. Orfizme, filosofiniame-religiniame judėjime, kuris rėmėsi mitinio dainininko Orfėjo raštais, VI a. pr. Kr. atsirado nuomonė, kad už homeriškosios poezijos esantis paslėptas išganymo mokymas. Tipiška yra prielaida: nunykus diduomenės pasauliui, su kuriuo buvo susiję eilėraščiai, pradingo tiesioginis supratimas; reikėjo siekti interpretacijos. Tradicinio konteksto pabaiga tampa raginimu aiškinti. Apsunkintas tikrosios prasmės prieinamumas kartu gali būti pozityvus požymis. Perkėlus į aiškinimą, iš to vėlyvojoje antikoje atsiras šiapusinės = netobulos ir anapusinės = tobulos tiesos hierarchija. Pasak Herakleito (apie 550–apie 480), Delfų orakulo valdovas nieko nepasako, jis taip pat neslepia, bet duoda nuorodą, ženklą. „Ženklo" padėtis tarp aiškumo ir slaptumo meno istorijoje pagrindžia galimybę dėstant turinio programą pabrėžti vieną ar kitą polių. Elėjiečių misterinėje religijoje žodžio ir veiksmų prasmė buvo suprantama tik išrinktiesiems. Čia atsiranda idėja, kad ženklų supratimo kontrolė išskiria vieną grupę. Tiek apie idėjines pagrindinės nuostatos ištakas. Ši nuostata lėmė tai, kad Vakarų istorijoje meno ir programinio turinio susiliejimas gamintojams bei recipientams tapo savaime suprantamas. Ji sukūrė idealias ir materialias prielaidas atsirasti ikonologijai jos dvejopa prasme: kaip praktinei realizacijai – menui ir kaip teoriniam nagrinėjimui pabaigoje – mokslui.

Apmestus veiklos būdus perėmė krikščionybė; aiškinimas nuo vėlyvosios antikos tapo jos dvasine polemika su pasauliu ir jo duotybėmis[12]. Laimėjus prieš pagonybę, interpretacijų centre atsiduria Biblija; egzegetai už žodinės prasmės, „sensus litteralis", ieško aukštesnės, dvasinės prasmės, ieško „sensus spiritualis". Jų rezultatas yra atskleidimas, „revelatio", toks, koks jis buvo parengtas ir pagrįstas kaip galimybė plyšus uždangai žydų šventykloje nukryžiuojant Kristų, ir tik čia tampa aki-

vaizdu, kokiomis pagrindinėmis teologinėmis idėjomis dar minta Nicolaeso Maeso paveikslas. Šis pasaulio suvokimo būdas nustatė vaizduojamojo meno, kuriame vaizdavimo prielaida tam tikra prasme visada yra aiškinimas, uždavinį visiems viduramžiams: jis turėjo rodyti teologinę religinių temų dimensiją. Nors nuolat kito implikuoto aiškinimo, kurio pretenzijos gali būti ir labai menkos, reikšmingumas, iki pat XIX amžiaus krikščioniškas menas liko ištisai simbolinis, reikalaująs supratimo anapus grynojo stebėjimo. „Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum, cuius splendor penetrat mundum" – „Šis regimas paveikslas formuoja aną neregimą tiesą, kurios spindesys persmelkia pasaulį", – rašoma viename iliustruotame Otonų kodekse[13].

Viduramžių menas buvo demonstratyvus, ir pagal vieną dažną reikalavimą jo iššifravimas turėjo būti prieinamas būtent ir neišsilavinusiems[14], o Renesanso laikais imta pabrėžti kitą apsisprendimą, ekstremalų hermetizmą. Paveikslų programos darosi komplikuotos, imama ieškoti tamsumos, jų supratimas galimas tik nedaugeliui. Meno kūrinys turėjo sukelti diskusijas, kurias žinantysis galėjo šypsodamasis stebėti: prisidengimas kaip aristokratinis požymis, kaip socialinės distancijos priemonė. Tada atsirado tie paveikslai, kurių grožis, rodos, prieinamas be intelektinių pastangų, glumina stebėtoją, kad jis juo labiau liktų nežinioje dėl to, ką mato[15]. Buvo ir liko sfinksinių meno faktų, kurie dar ir šiandien skatina pasaulines keliones ir begalinius mokslininkų ginčus. Vienas vėlyvosios antikos bandymas aiškinti egiptiečių hieroglifus įteisino santykius su paveikslais mįslėmis kaip antikiškus; tuo pačiu metu epochos susižavėjimas senove suardė viduramžiško meno temų katalogą. Renesansas buvo meniškai išprususių turinių vaizdavimo istorijos viršūnė; atitinkamai mokslinės ikonologijos interesas koncentruojasi ties ja[16]. Vėliau mokslingi komponentai tapo šiek tiek savarankiški; čia priklauso simbolių ir alegorijų fiksacija ir paskleidimas nuosavose parankinėse knygose per atitinkamą vaizdingą iliustraciją su jos paaiškinimu. Garsiausia yra Cesare'o Ripa'o *Iconologia*, kurios antrasis iliustruotas leidimas pasirodė 1603 metais; iš šios naujos seno retorikos termino vartosenos yra dar išvestas menotyros metodo pavadinimas. Nemenka dalimi ikonologiniai rinkiniai tarnavo paskutiniam dideliam judėjimui, kuriame vaizdas ir pretenzinga programa buvo viena: kontrreformacijos menui. Tik XIX amžiuje paveikslų turiniai ėmė prarasti savo visuotinį privalomumą ir trauktis į privatumo sferą[17]. Nors kas kartą buvo formuluojami viršindividualūs, pvz., valstybi-

niai-nacionaliniai turiniai, vis dėlto į atitinkamus kūrinius estetiniu požiūriu modernizmas žiūrėjo niekinamai.

Tad atsakant į pradžioje pateiktą klausimą, galima pažymėti, kad meninė produkcija tarp antikos ir XIX amžiaus ikonografiniam-ikonologiniam metodui pateikia medžiagą, kuriai iš esmės tinka jos turimas raktas. Meno menui kūrimas su gretimomis „meno autonomijos" ir „grynosios akies ideologijos" pozicijomis[18] vakarietiškoje meno istorijoje yra tik palyginti labai trumpas laikotarpis. Tad negalima nuneigti ikonologijos veikimo būdo teisėtumo; tačiau ji buvo ir yra vis labiau kritikuojama.

4. Kritika, savikritika ir ikonologijos perspektyvos

Šios kritikos prielaidos pagrįstos metodų istorijoje ir visuotiniuose istoriniuose procesuose. Iš pradžių ikonologija išpūtė paprastą motyvų ir turinio tyrinėjimą. Dėl to didėjo metodo pretenzijos ir jo reikalavimai juo užsiiminėjantiems mokslininkams. Šiam procesui pradžią davė Aby Warburgas, kai jis savo už universiteto atsiradusius ir visas specialybių ribas ignoruojančius tyrinėjimus apibrėžė kaip naują, nuo tradicinės ikonografijos atskirtą metodą. Eksplicitiškai tai atsitiko 1912 metais Romoje, legendinėje paskaitoje apie Feraros rūmų Skifanojos freskas; čia Warburgas pirmą kartą kalbėjo apie „ikonografinį metodą"[19]. Kartos viduje, pirmiausia veikiant Erwino Panofsky'io asmenybei, anglosaksiškose šalyse metodas tapo interpretacijos karališkuoju keliu su Warburgo institutu Londone kaip jo šventove. Kartu čia buvo vienas elementas, kuris peržengė grynąją mokslo kryptį Naujojo pasaulio universitetuose ir kurį geriausiai gali paaiškinti jo protagonistas; iš savo beribio išsilavinimo Parnaso aukštumų Panofsky'is, „paskutinysis humanistas", vedė tarsi menamą dialogą su Renesanso auksinio laikmečio menininkais ir mokslininkais. Negalima nuneigti elitarizmo; žinoma, jis virsta priekaištu ten, kur „išsilavinimo" priedas tampa „biurgerio" pejoracija; kiek tai skiriasi nuo dabartinės normos, galima suprasti ir iš to, kad Panofsky'is, kaip ir, pvz., literatūros istorikas marksistas Leo Löwenthalis[20], klasikinę gimnaziją laikė svarbiausia jų tapsmui mokymosi baze[21].

Bet istorijos klasta iškraipė frontus. „Warburgo mokykla", kurios priešakyje buvo daug žydiškos kilmės mokslininkų, priklausė tai įžymių

mokslininkų pagrindinei daliai, kuri Hitlerio diktatūros metais paliko arba turėjo palikti Vokietiją. 1933 metais – istorinio įžvalgumo ženklas – Warburgo privačiomis lėšomis sukurta biblioteka, tapusi moksliniu tyrinėjimų centru, buvo nedelsiant perkelta iš Hamburgo į Londoną ir dėl to išgelbėta; ji, kitaip negu, pavyzdžiui, „Frankfurto mokyklos“ institutas, negrįžo į Vokietiją. Humanistinė kultūros karalystė tremtyje kaip kontrplėtra barbariškumui turėjo visiškai realią, liūdną prasmę[22].

Suprantama, kad ikonologijos recepcija Vokietijoje po karo buvo lėta, lydima dažnai klaidingai suprantančios arba sau prieštaraujančios kritikos[23]. Vieni svarbiausią meno mokslinio nagrinėjimo kriterijų matė jo grožyje arba jo įpėdinėje – kokybėje, kiti tikėjo, kad menas esąs Dievo sukurtas arba, sekuliarizuotai, „tiesos“ atskleidimas, todėl anksčiau referuotam modeliui turėjo prikišti atitinkamai nuteigtų premisų trūkumą[24]. Daugiau ar mažiau vienprasmiškai visi priekaištai suteka į vieną – ikonologija prasilenkianti su kūrinio „meniniu pobūdžiu“, kurio reikią ieškoti kūrinio formoje. Dėl savo susidomėjimo turiniu ji prastą graviūrą nagrinėtų taip pat, kaip ir puikios „kokybės“ paveikslą.

Tai, be abejonės, teisinga, bet kritinės konstrukcijos tendencija nesutampa su realybe. Iš specialių bibliografijų matyti, kad ir ikonologinės monografijos dėmesys sukoncentruotas į darbus, kurių lygis panašus į Dürerio *Melencolia I*[25]. Kad karališkas užsakovas iš geriausių jam pasiekiamų mokslininkų lieptų parengti menišką programą ir tada aiškiai sąmoningai lieptų ją įgyvendinti tik negabiam menininkui ir tik žemesnio rango aplinkoje, toks atvejis būtų išimtis ir kaip toks vėlgi vertas dėmesio. Šiandien taip suvoktas neatitikimas tarp meninių projektų lygmens ir jų realizacijos dažniausiai remiasi istoriškai nulemta aplinkos gradacijos kaita (pavyzdys: gobelenai). Ir jeigu Warburgas domėjosi pašto ženklais[26], o Panofskys'is – Rolls Royso metalinėms aušintuvo grotelėmis, tai jie šitai darė dėl ypač į akis krintančio kontrasto tarp meninių motyvų didžiosios praeities ir jos moderniosios aplikacijos. Bet net čia reikia klausti, ar taip pat ir keista vieta, kurioje didingumo motyvas sustoja savo ilgoje kelionėje, neturi prasmės, kurią užtemdo tik priešiškumas. Dėl šiuolaikinės fiksacijos ties „žemojo turinio“ ir „aukštosios formos“ kombinacijos galimybe nereikia pamiršti nei anksčiau buvusio normalaus „aukštojo turinio“ ir „aukštosios formos“ ryšio, nei iš mokslinio tyrinėjimo išmesti „aukštojo turinio“ realizaciją „žemąja forma“. Ikonologas retai linksta akceptuoti pateikimo „dėl dekoratyvių prie-

žasčių“ argumentą, t. y. laikyti kuo nors daugiau negu prisipažinimu šiandieninio nežinojimo. Ieškodamas motyvo pokyčių, jis neatmes net mažiausiai paisyto liudijimo – šiuo atžvilgiu kritika teisinga, – bet jis taip pat gali prasmingai tematizuoti esamą formos lygmenį. „Turinio“ ir „formos“ atskyrimas, kurį ikonologijos kritika nuolat aktualizuoja, yra filosofijos arba estetikos, o ne meno problema. Panofsky'is, kuris savo mokslinę karjerą pradėjo kaip stiliaus istorikas, savo modeliu tikrai neketino eliminuoti formalaus stebėjimo; buvo įvardyti atsparos taškai jo integracijai.

Tačiau ir šie samprotavimai visiškai negali pašalinti kritikos dėl abejingo formos nagrinėjimo; problema apima daug platesnes sritis, kurias pabaigoje reikia trumpai aptarti. Ikonologo ypatingas vaidmuo yra ir tas, kad jis, regis, išlieka visai abejingas tiems su didžiausiomis pretenzijomis išdėstomiems naujųjų meno apibrėžimų arba pažinimo metodų projektams, kurių specifika dažniausiai yra padėti siekti akademinės karjeros Vokietijos universitetuose. Jo darbo metodas panašus į tabu pažeidimą dar ir tuo atžvilgiu, kad motyvo išvedimas iš simbolikos ne tik prieštarauja menininko laisvės vaizdiniui, bet ir ignoruoja tradicinį meno istoriko, kuris dėl specifinių gabumų „aiškiai skiriasi nuo savo amžininkų“[28], kaip aiškiaregio vaidmenį, nes rašytiniai šaltiniai, kurių reikia aiškinimui, iš principo suprantami kiekvienam. Su tuo susijęs kitas fenomenas: ikonologas atsisako savo indėlio į tai, ką galima būtų pavadinti „meno liaupsinimu“[29]. Turima galvoje „plojančioji himnika“[30], kuri retai yra sąmoninga, bet visuotinė ir konstitutyvi naujosios meno istorijos sudedamoji dalis[31]. Kaip nurodė Ernstas H. Gombrichas, pvz., Heinricho Wölfflino pamatinės meno istorijos sąvokos nėra neutralios alternatyvos, jos implikuoja suponuotą, suskaidymu į sąvokų poras užmaskuotą vertinimą[32].

Problematika liečia kiekvieną formos aprašymą. Jau vien tam, kad būtų suprantamas, meno liaupsinimas turi pasinaudoti paplitusiais, jau įprastais vaizdiniais ir, turėdamas omenyje savo ketinimą griebtis aukščiausių vaizdinių, kursuojančių atitinkamame visuomeniniame ar nacionaliniame vienete, kuris yra jo adresatas[33]. Ikonologinis iššifravimas yra tik netobulas to pakaitalas, nes jis dėmesį sutelkia į šaltinius. Tebus nurodyta, kaip ikonologijos kritiką reikia skirti nuo jos pačios, ne pasmerkiant vieną ar kitą balsą, bet atsižvelgiant į jos įvairius istorinius ryšius. Artimiausioji Vokietijos praeitis (ne tik) meno istorikus suvedė į

akistatą su faktu, kad ta pati kūrinio, tarkime, Bambergo raitelio interpretacija, pvz., 1933 metais laiko prasme galėjo atrodyti pažangi, 1953 metais galbūt šiek tiek moderuota, – teisėtai konservatyvi, o 1973 metais – visiškai absurdiška. Čia atkaklus laikymasis meno gyrimo, nors taip tebūtų siekiama atitinkamo įsitikinimo, atlieka ypatingą funkciją, kuri nebėra šio įvado tema. Tačiau Warburgo mokyklos internacionalizmas, kurį skatino emigracijos likimas, susijungė su anglosaksiškuoju mentalitetu, kuriam – ypač dėl visuomeninių ir nacionalinių vertybių didesnio pastovumo – diskusija apie meno grožį buvo ir dar iš esmės tebėra ne viešas, bet privatus reikalas[34].

Pabaigoje reikia mesti žvilgsnį į ikonologijos praktiką ir jos būsimuosius uždavinius. Anapus banalybės, kad ne kiekvienas ikonologas esąs Panofsky'is, toks žvilgsnis moko, jog aptarta teorija apskritai pernelyg dažnai yra klaidingas idealas. Iššifravimo manija, tuo pat metu dėmesį sutelkiant ir į humanizmą, ir į renesansą, atrodo tarsi savimi patenkintas kultūrinis žaidimas, neturintis reikšmės. Ikonologijos atsisakoma grynosios ikonografijos naudai. Tipiška klaida yra tai, ką Günteris Bandmannas vadino „technokratine ikonografija“: pritraukimas kiekvienos tik kažkaip atrodančios tinkama reikšmės, nepagalvojus, kad ir šioje sferoje ne viskas visais laikais yra galima, kartais apvainikuojant „humanistinio patarėjo“ išradimu. Ikonologijos koncepto šansai, aiškinant meno kūrinį, nuo visuotinybės įsiskverbti į jo pozicijos individualybę nueina niekais. Yra būtinas griežtas sprendimas, kuris leidžia iš teoriškai pritaikomų reikšmių pažinti teisingąją kaip faktiškai intenduotą, taip pat nustatyti jos teisingą dimensiją, t. y. kritinis rinkimasis taip pat turi atsižvelgti į simbolių panaudojimo intensyvumą. Pagrindinis pavojus, kuris kyla iš negatyvių praktikos bruožų, yra šviečiamųjų užmojų praradimas. Prancūzų sociologas Pierre Bourdieu Panofsky'io knygos pavyzdžiu parodė ikonologijos poveikio jėgą: jis tai padarė savo didelių užmojų skonio sociologijos teorinėje apžvalgoje[35]; tai kūrinys, kuris, nors jo medžiaga apsiriboja Prancūzija, turėtų būti kiekvieno meno istoriko vienas iš pagrindinių skaitinių[36]. Bourdieu kaip pagrindinį dalyką išskiria apatinio ir viršutinio sluoksnių recepcijos būdus: pirmąjį būdą charakterizuoja supratimo, meno tikslo reikalavimas, antrąjį – nesąmoningas, pasirengimo įgalintas kiekvieno meno kūrinio dekodavimas jį klasifikuojant pagal stilius ir menininkų vardus. Šis procesas paskelbiamas „natūraliu“ – susiejamos jau minėtos „meno autonomijos“ ir „gry-

nosios akies" fikcijos, – tačiau jis toks nėra, jis tarnauja privilegijų arba socialinės diferenciacijos pripažinimui. Aiškus ikonologijos skersakiavimas abiejų pozicijų atžvilgiu; antrosios atžvilgiu ji lėmė tai, kad kai kuriuose sluoksniuose, kaip sakė Creightonas Gilbertas[37], „ikonologas" yra tapęs pažeminimu kaip „intelektualas". Ši situacija atveria perspektyvas dviem tikslams: Otto Karlo Werckmeisterio siūlymu menotyros praplėtimui į „ideologijos kritiką"[38] ir Salvatore Settiso – į meno bei kasdienio patyrimo atsiskyrimo įveikimą[39]. Čia žvilgsnis programiškai gali būti nukreiptas atgal nuo Dzeuso – Panofsky'io į protėvį Kroną – Warburgą. Pastarajam menas turėjo socialinės atminties funkciją, nors jo simboliai svyravo tarp racionalizacijos bei magijos polių ir buvo ne turinių identifikacijos, bet polemikos su jais reikalavimai. Ikonologas gali atidengti ne tik tiesos skraistę, bet ir melo kaukę. „Įtikrindamas pėdsakus"[40], jis neapsiriboja praeitimi: dabartis jam teikia gausybę medžiagos būsimam nagrinėjimui. Savaime suprantama, kad jis dar delsia iššifruoti tikrąją reklamos, industrijos formų, komiksų ir kt. žinią. Bet jis turi galingą sąjungininką: dabarties meną. Postmoderno posūkis iš esmės buvo posūkis, kai dailininkai praktiškai pritaikė ikonologiją. Paveikslai vėl turi teminius turinius, kompleksinius, užšifruotus, dažnai kritikuojančius gyvenamąjį laiką, su citatomis iš kasdienybės vaizdų pasaulio. Ryškėja galimybė, kad ikonologija vėl kaip kadaise turės teorinę ir praktinę puses: moksle ir mene.

5. Dürerio graviūra *Melancholija* – vieno pavyzdžio analizė

Kaip pavyzdinis ikonografinio-ikonologinio darbo metodo patvirtinimas buvo pasirinktas pavyzdys, turintis įvairių privalumų: yra turbūt labiausiai žinomas iš visų šitokių interpretacijų, turi savo atsiradimo istoriją, kurią galima dar kartą perskaityti, ir jis yra kritiškai nušviečiamas sugretinus su nauja teze. Be to, su atsiribojančia istoriškai uždaro ir labai kompleksiško tyrinėjimo charakteristika pavyzdys, atsižvelgiant į supaprastintus klausimus įvado pradžioje, turi įspėti dėl galimo euristinių problemų nekakankamo įvertinimo. Be to, užbėgus už akių klausimui, čia galima apriboti išvadas.

1514 metais datuotos Albrechto Dürerio (1471–1528) vario graviūros *Melencolia I* (3 iliustr.) interpretacija yra dviejų menotyrininkų kar-

3 iliustr. Albrechtas Düreris (1471–1528). *Melencolia* I, 1514

tų bendras darbas: grandinė siekia nuo Aby Warburgo ir Carlo Giehlowo iki Fritzo Saxlo, Raymondo Klibansky'io ir Erwino Panofsky'io, – tai metodo objektyvuojančios tendencijos ir ikonologų susižavėjimo meno kūriniu įrodymas. Jei vėliau bus kalbama tik apie Panofsky'į, tai tik todėl, kad jis čia vaidino svarbiausią vaidmenį[41]. Graviūroje, be sparnuoto angelo, rašančio puto, miegančio šuns ir šikšnosparnio, yra grupė daiktų, kuriuos dar ir šiandien reikia identifikuoti, išskyrus gal dra-

bužiu pusiau uždengtą įrankį, kuris galėtų būti dumplių smaigalys; kairėje paveikslo pusėje už rutulio guli rašalinė ir rašymo priemonių dėžutė, už romboedro – tiglis metalams lydyti. Du geometriniai daiktai simboliškai arba emblemiškai, o įrankiai praktiškai priklauso statybininkų ir dailidžių amatui.

Panofsky'is suprato, kad Düreris sujungė dvi paveikslų tradicijas: geometrijos vaizdavimą ir melancholijos vaizdavimą. Pirmoji kilo iš menų personifikacijų ir taip pat galėjo tiesiog ir pati viena reprezentuoti amatininkišką bei vaizduojamąjį meną, antroji priklausė keturiems temperamentams, kurie dar ir šiandien žinomi kaip sangvinikas, flegmatikas, cholerikas ir melancholikas, be to, nuo antikos melancholikas buvo laikomas turinčiu blogiausių savybių.

Tad jau tipų istorijos stebėjimas leidžia konstatuoti, kad Düreris savo versijoje pirmasis sujungė dvi dideles priešybes, tik kokiu vaizdiniu remdamasis? Renesanso laikais Marsilio Ficino, vienas žymiausių jo teoretikų, revalvavo melancholiją: nors ir nepraradusi visų negatyvių aspektų, ji tapo kūrybingo keistuolio, „genijaus" požymiu. Iš to išplaukė ir ryšiai su geometrija. Buvo tikima, kad melancholišką temperamentą veikianti Saturno planeta, kuri – kadaise žemės dievas – kaip žemės matavimo prižiūrėtoja buvo glaudžiai susijusi su geometrija, atsispindėjusia pavaizdavimuose. Kita prasme jau Heinrichas von Gentas viduramžiais suartino melancholiją ir geometriją: jis skyrė „metafizinius" ir „matematinius" mąstytojus; pastarieji tegalėję mąstyti tik kiekybėmis ir tapdavę melancholikais. Lieka „I" už žodžio „Melencolia" problema. Čia Panofsky'is nurodo Agrippą von Nettesheimą, kuris toliau išplėtojo Ficino mintis, teigdamas, kad „furor melancholicus" galįs pagimdyti tris genijų rūšis: 1. Menininką, 2. Mokslininką, 3. Nagrinėjantį metafizinius klausimus, taigi teologą. Tad Agrippos kūrinys galėjo būti tiesioginis impulsas Düreriui; atitinkamai Panofsky'is stengėsi įrodyti, kad Düreris iš tikrųjų jį pateikė. Remdamasis šiomis išvadomis, Panofsky'is aiškino atskirų paveikslo daiktų egzistenciją: magiškas skaičių kvadratas yra talismanas prieš Saturno įtaką, gyvūnai, sugniaužtas personifikuotas kumštis, tamsi veido spalva, net jo vainiko augalai gali būti pagrįsti tuometiniais melancholijos vaizdiniais. Kad Düreris vaizdavo naujo tipo „menininkų melancholiją", Panofsky'is teigė jau cituotu sakiniu: „Raktas reiškia jėgą, krepšys reiškia turtą"; vienintelė likusi Dürerio pastaba graviūrai: raktas ir krepšys buvo tradiciniai Saturno ir

melancholiko atributai, o „jėga" ir „turtas", Dürerio įsivaizdavimu, – sėkmingo menininko atlygis.

Düreris save laikė melancholiku. Ilgai ir sąžiningai jis bandė grožį išgauti, pirmiausia matuodamas žmogaus figūras, bet turėjo pripažinti savo bandymo nesėkmę. Pasak Panofsky'io, *Melencolia I* galų gale yra dvasinis dailininko Albrechto Dürerio autoportretas.

Panofsky'io aiškinimas yra klasikinis, jau Walteriui Benjaminui[42] nuostabą kėlęs ikonologijos pajėgumo įrodymas. Todėl beveik savižudiška turėtų atrodyti drąsa, su kuria neseniai vienas jaunas menotyrininkas pasiūlė visai kitą turinio interpretaciją: 1978 metais Konradas Hoffmannas rinkinyje, skirtame Günterio Bandmanno atminimui[43]. Jo pradinė tezė yra labai drąsi: šikšnosparnis nėra su visa graviūra, taip pat ir su sparnuota moteriška figūra susijęs „titulus", jis pats yra *Melencolia I*, kuriai priešpriešinama personifikacija kaip kita melancholija, kaip *Melencolia II:* pirmoji įkūnija negatyvią, o antroji – pozityvią šio temperamento galimybę. Hoffmanas nuosekliai atmeta graviūros kildinimą iš Panofsky'io minėtų literatūrinių šaltinių; jo interpretacijos pagrindas pirmiausia yra Biblija. Šikšnosparnis sprunka nuo dangaus reiškinių, personifikacijai ir putui vaivorykštė yra Dievo apsaugos ženklas. Negatyvioji melancholija reprezentavo išdidumą ir nusivylimą, o pozityvioji – jų įveikimą krikščionišku nuolankumu; kartu su putu ji reiškia žinojimą ir tikėjimą. Kaip aktualią dingstį, kuri nulėmė užtvindytą graviūros fono landšaftą, Hoffmannas įvardijo tuometinę astrologinę potvynio pranašystę 1524 metais; jis taip apibendrino graviūros ištartį: „Nors žmogiškosiomis priemonėmis (matavimo menu, pinigais, valdžia) ir negalima apsiginti nuo planetų poveikio ir jį lemiančios Dievo valios, netgi tada, jei pasitrauki į aukštą bokštą ant kalno, tačiau ir nereikia to saugotis, juk vaivorykštėje yra Dievo pažadas, kad antrojo tvano nebūsią".

Jei žiūrėsime, kas šioje interpretacijoje perimta iš Panofsky'io, tai būtų tipų istorija besiremiantis vedinys, taigi ir susiliejimo su geometrija nulemtas charakteris kaip „menininko melancholija". Abu juos skiria šaltinių pagrindas, kuris atitinka skirtingus visuminius aiškinimus: ten humanistas Düreris, čia – dievobaimingas viduramžių žmogus[44]. Belieka laukti, ar suskaidymo į dvi melancholijas pasiūlymas išsikovos pripažinimą. Bet „faustiškų galėtynių" pakeitimas krikščioniškuoju nuolankumu atitinka naująjį Dürerio portretą, prie kurio prisidėjo jo viso

rašytinio palikimo publikavimas. Interpretacijų sugretinimas moko, koks svarbus yra įtraukimas į „simbolinių formų istoriją“ Cassirerio prasme. Žemesniuosius interpretacijos lygmenis koreguoja aukštesnieji. Meno istorikas turi turtingą instrumentarijų, jis gali genialiausiai mąstyti šalia jo keverzojant nemokšoms, bet jis negali prievarta išgauti absoliuto: meno istorija nėra anapus žmogaus istorijos.

6. Literatūros nuorodos ir bibliografija

[1] Žr. toliau esantį str. W. Kempas, Meno kūrinys ir stebėtojas: recepcinis estetinis požiūris.

[2] Nuorodos, taip pat ir tam, kas išdėstyta toliau: J. K. Eberlein, Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982. Apie Rembrandto paveikslą: W. Kemp, Rembrandt, Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften, Frankfurt a. M. 1986.

[3] H. v. Einemo formuluotė; plg. *Bibliografija* (toliau sutrump. *Bibl.*) 30, p. 58.

[4] K. Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, in *Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1 (15), 1921/22, p. 236 ir toliau (perspausdinta; Wissensoziologie, Hg. K. H. Wolff, Neuwied/Berlin 1964, p. 103 ir toliau.

[5] Bibliographie (išspausdinta *Bibl. 10* ir *11*) Nr. 45 (tik pirmoji paskesnių numerių pakopa), 54 (*Bibl. 5*, p. 185 ir toliau), 74 (*Bibl. 11*) ir 126 (*Bibl. 6*, p. 207 ir toliau, ir *Bibl. 10*); abiejuose paskutiniuose numeriuose kalbama tik apie atitinkamus įvadus.

[6] Apie *Melencolia I* žr. toliau Panofsky'io interpretaciją.

[7] Su Rodykle buvo išleista Berlyne 1923–1931 metais; pakartotinis leidimas Darmstadte 1956–1958.

[8] Cit. pagal *Bibl.* 19, p. 128.

[9] Toliau apie tai *Bibl.* 19.

[10] Turimas galvoje metodas; apie meno kūrinio antlaikinį aspektą pas Panofsky'į plg. *Bibl.* 8, p. 261, 283.

[11] Toliau pagal H. Dörrie, Spätantike Symbolik und Allegorese, in *Frühmittelalterlsche Studien 3*, 1969, p. 1 ir toliau.

[12] *Bibl.* 26 ir 27.

[13] H. Schrade, Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsachlische Zeit, Köln 1958, p. 136; kalbama apie Hitda kodeksą Darmštate.

[14] Ten pat, p. 105 ir toliau.

[15] *Bibl.* 16, p. 167 ir toliau.

[16] *Bibl.* 2.

[17] Plg. H. Ost, Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, Düsseldorf 1971 (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 11).

[18] Plg. Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Mit Beiträgen von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz,

Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch, Frankfurt a. M. 1972.

[19] *Bibl.* 20, p. 254 ir toliau.

[20] J.Habermas, Philosophisch-politische Profile, Frankfurt a. M. 1981, p. 428.

[21] *Bibl.* 10, p. 398 ir toliau.

[22] *Bibl.* 17 su tolesnėmis nuorodomis.

[23] Tad Panofsky'iui L.Dittmannas (*Bibl.* 7, p. 329) per mažai, o H. Fiebigas per daug prikaišiojo „metafiziką" (Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historistische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte, in Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften. Konzeptionen, Vorschläge, Entwürfe, Hg. R. Simon-Schaeffer/W. C. Zimmerli, Hamburg 1975, p. 141 ir toliau).

[24] Plg. *Bibl.* 4 ir 5, be to, W.Weidlé, Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren. Bildsemantik, in Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 2: Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals, München 1966, p. 8.

[25] Galima suabejoti E. Forssmanno tvirtinimu, kad apie Vermeero *Dailininką savo ateljė* būtų buvę parašyta tiek pat, jeigu paveikslas būtų tik paprasčiausia reprodukcinė graviūra (*Bibl.* 4, p. 293).

[26] *Bibl.* 20, p. 353 ir toliau.

[27] Bibliographie (*Bibl.* 10 ir 11) Nr. 155.

[28] K. Badto formuluotė, Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971, p. 51; tolesni samprotavimai p. 26, 45, 52, 54, 105.

[29] Priekaištas skirtas ne H. Sedlmayrui (ir jo mokyklai), kuris, pavyzdžiui, barokines kategorijas perkainojo į sąvokas („pilnutinis meno kūrinys").

[30] H. Bauerio formuluotė, Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München ²1979, p. 134.

[31] Pagrįstai akcentuota H. Bauerio, *ten pat,* p.134 ir toliau.

[32] E. H. Gombrich, Norm und Form. Die Stilkategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance, in Theorien der Kunst, Hg. D. Henrich/W.Iser, Frankfurt a. M. ²1984, p. 148 ir toliau.

[33] Šią problemą ne kartą nagrinėjo E. H. Gombrichas, pvz., Künstler und Kunstgelehrte, in Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, 1978, p. 189 ir toliau. Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst, Stuttgart/Zürich 1978, p. 31–38. Plg. apie Winckelmanną: F. Kramer, Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1977, p. 15–18.

[34] Ši mintis E. Forssmanną (*Bibl.* 4, p. 296 ir toliau); plg. apie tai ką sako pats Panofsky'is (*Bibl.* 11, p. 403 1 past.).

[35] *Bibl.* 15.

[36] P. Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1984.

[37] C. Gilbert, On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures, in *The Art Bulletin* 34, 1952, p. 202.

[38] *Bibl.* 35.

[39] *Bibl.* 16.
[40] *Bibl.* 14.
[41] Visos nuorodos R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964.
[42] W. Kemp, Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft, in Links hatte noch alles sich zu enträtseln, Hg. B. Lindner, Frankfurt 1978, p. 241.
[43] K. Hoffmann, Dürers „Melencolia", in Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Hg. W. Busch/R. Haussherr/E. Trier, Berlin 1978.
[44] Tačiau šio posakio nereikia klaidingai suprasti, kad kūrinys traktuojamas kaip statiška, neistorinė pagrindinė pozicija; priešingai, interpretacija jį traktuoja kaip dinamišką, laiką integruojančią išsklaidą su aktualia žinia.

Bibliografija

Pateikti bent kiek išsamesnę dalykinę bibliografiją ikonologijos tema čia nėra galimybių. Tačiau galima išvardyti keletą labai informatyvių įvadų, kurie savo ruožtu atskleidžia platesnes literatūros sritis. Pirmiausia: (*1*) E. Kaemmerlin (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln 1979. – Iš straipsnių reikia akcentuoti gausybę medžiagos pateikiančią (*2*) J. Bialostockio apžvalgą ir praktikai svarbų (*3*) E. H. Gombricho straipsnį (*4*). E. Forsmannas Panofsky'io modelį rūpestingai pritaiko prie vokiškos kritikos; pats šis modelis yra perspausdintas 1932 (*5*) ir 1955 (*6*) metų versijomis. L. Dittmanno (*7*) kritiką įveikė R. Heidt (*8*) disertacija Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk, Köln/Wien 1977. Tos pačios autorės dar reikia paminėti: (*9*) Bibliografija Erwino Panofsky'io raštų recenzijoms: *Wallraf-Richart-Jahrbuch* 30, 1968, p. 14 ir toliau. Lengvai prieinami yra abu svarbūs Panofsky'io straipsnių rinkiniai: (*10*) Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975; (*11*) Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980 su rekomenduotinu J. Bialostockio (*12*) įvadu. Abiejuose leidiniuose yra Panofsky'io raštų bibliografija. Ikonologinio metodo kritikas dažniausiai sunku skaityti, nes jos perkrautos abstrakcijų, išimčių, jos yra: (*13*) H. Lützeler, Zur Theorie der Kunstforschung. Beiträge von Günter Bandmann, in Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, p. 551 ir toliau. Tome taip pat yra Günterio Bandmanno bibliografija. Garsią „Warburgo tradicijos" apžvalgą pateikia C. Ginzburg (*14*): Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte. Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, p. 115 ir toliau; iš kitų tomo straipsnių ikonologinį metodą tiesiogiai liečia dar straipsnis apie Ticianą, Ovidijų ir erotinius paveikslus Conquecento metu, p. 173 ir toliau (*15*). P. Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1970, sociologiniu aspektu Panofsky'į tam tikra prasme traktuoja kaip sąjungininką. Labai svarbus yra S. Settis (*16*), Giorgiones „Gewitter", Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982 įvadas, tai knyga, kuri kartu gali būti geras meto-

do taikymo pavyzdys. Kitus aspektus su bibliografija aptaria B. Buschendorf (*17*) savo epiloge E. Wind (*18*) knygai „Heidnische Mysterien in der Renaissance", Frankfurt 1981, kuri gali būti pateikta kaip įsigilinimo į humanizmo idėjų pasaulį pavyzdys. Naudinga yra G. Pochat (*19*) apžvalga „Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft", Köln 1983. Apire Aby Warburgą plačiai informuoja (*20*) F. H. Gombrichas, Aby Warburgas. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt 1984. Tome yra ne tik Aby Warburgo bibliografija, bet ir bibliografija apie jį; be to, reikia papildomai įtraukti: (*21*) D. Wuttke, Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe, Göttingen [3]1979 (Gratia Heft 2); (*22*) S. Füssel (Hg.), Mnemosyne, Göttingen 1979 (Gratia Heft 7); (*23*) W. Hofmann/G. Syamken/M. Warnke, Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt 1980 (Europäische Bibliothek 1). Pranešimą apie Warburgo institutą ir jo veiklą neseniai pateikė dabartinis direktorius: (*24*) J. B. Trapp, The Warburg Institute and its Activities, in *Kunstchronik* 37, 1984, p. 197 ir toliau. Apie patį institutą informacijos galima gauti adresu: University of London, The Warburg Institute, Woburn Square, London WC1 OAB.

Iš įvadų į konkrečias temų sritis reikia paminėti: (*25*) H. Appuhn, Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979; (*26*) F. W. Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt 1983; (*27*) F. Ohly, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, kur ne tik iš pagrindų aprašyta viduramžių alegorezė, bet pateiktas ir Miunsterio tyrinėjimo rato, kuris viduramžių ikonologijai teikia esminių impulsų, įvadas. Apie skaičių simboliką su plačia perspektyva rašo: (*28*) P. v. Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982. Klasikinis architektūrinės ikonologijos veikalas yra (*29*) G. Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1971; dabar pasirodė 7 šios knygos leidimas. Mažesnės apimties praktinis pavyzdys, kuris patraukia aiškumu ir vaizdumu, yra: (*30*) R. Haussherr, Rembrandts Jacobssegen. Überlegungen zur Deutung des Gemäldes in der Kasseler Galerie, Opladen 1976 (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 60).

Iš archeologijos, kurios čia teko nepaisyti, reikia bent jau paminėti: (*31*) E. Simon, Die Götter der Griechen, München 1980; kokį vaidmenį ikonologija gali vaidinti sprendžiant klasifikacijos klausimus, parodo K. Weitzmanno (*32*) raštai „Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago/London 1971. Iš visų gretimų disciplinų ikonologija glaudžiausiai susijusi su istorija: (*33*) P. E. Schramm, F. Mütherisch, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II. 769–1250, München 1962; (*34*) G. Duby, Die Zeit der Kathedralen, Frankfurt a. M. 1980.

Iš būsimų ikonologijos uždavinių reikia atkreipti dėmesį į (*35*) O. K. Werckmeister, Von der Ästhetik zur Ideologiekritik, in Ende der Ästhetik, Frankfurt 1981, p. 57 ir toliau; kaip praktinis to paties autoriaus (*36*) pavyzdys, The Political Ideology of the Bayeux Tapestry, in *Studi Medievali* 3[a] Serie 17, 2 1976, p. 537 ir toliau. Galimybių mastus leidžia suprasti (*37*) M. Warnke, Zur Situation der

Couchecke, in Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit", Bd. 2: Politik und Kultur, Hg. J. Habermas, Frankfurt a. M. 1979, p. 673 ir toliau; (*38*) W. Biemel, PopArt und Lebenswelt, (*39*) W. F. Haug, Zur Kritik der Warenästhetik, abu išspausdinti: Ästhetik, Hg. W. Henckmann, Darmstadt 1979 (Wege der Forschung 31), p. 148 ir toliau, 419 ir toliau.

7. Epilogas 1996 metų leidimui

XX amžiaus pabaigoje meno istorijos mokslo sričiai iškilęs egzistencinis uždavinys toliau plėtoti savo metodus taip, kad nebebūtų atskirtas šiuolaikinis menas. Tai, kad ikonologija, kitaip negu kiti metodai, nevelka su savimi slapto ar atviro priešiškumo modernui, čia galėtų pasirodyti kaip jos pranašumas. Priekaištas, kad ji prasilenkianti su kūrinio meniškumu, netiesiogiai patvirtina ikonologinio požiūrio laisvumą. Jeigu žiūrėsime į ją šia prasme kaip į atvirą struktūrą, kaip į rėmus, kurių užpildymas turi būti paliktas atitinkamos meninės epochos estetinėms aplinkybėms, tada išryškės trys perspektyvos:

1. Nuo pat pradžios ikonologija buvo tikrai susijusi su raštija, kurią ji pirmiausia pasitelkia vaizdams aiškinti. Šitaip metodas per pastarąjį dešimtmetį virto savarankišku tapusio teksto ir vaizdo tyrinėjimo išeities tašku. Jo sėkmė pirmiausia priklauso nuo to, kad jis pasigauna premisą, determinuojančią visą vakarietišką meninę kūrybą: popiežiaus Grigaliaus I (590–604) pateiktą vaizdo kaip rašto pakaitalo definiciją, kurią teoretikai kartojo kaip jokią kitą ir kuri nurodo specifiškai vakarietišką meno tekstualizavimo fenomeną. Tačiau, turint galvoje, kad dabarties menui reikia komentaro, koncentracija į teksto ir vaizdo santykį, be abejonės, yra įžvalgi.

2. Paveikslų turinių nagrinėjimas leido ikonologijai įsisavinti kritines detalių prieigas, kaip ir apskritai ideologijos kritiką. Pasenus jos išdykusiems vaikams – marksizmui ir feminizmui, galbūt gimsta nauja, dar bevardė atžala: ekologinių kriterijų propagavimas. Tokių temų, kaip istoriniai sodai, suformuotas kraštovaizdis ar aplinka, patrauklumas byloja, kad atsiranda savita, tokius tikslus kelianti tyrinėjimo sritis.

3. Ikonologija nuo seno neapsiriboja „aukštuoju menu", į savo interpretacijas ji įtraukia ir visų žanrų bei technikų motyvų atspindžius. Todėl ji gali nustatyti paveikslų kilmę ir kelius. Kadangi, pavyzdžiui, tarp graviūrų, plakatų ar televizijos vaizdų iš principo nereikia nustatyti ribų, galimas perėjimas nuo ikonologijos prie masinės informacijos prie-

monių mokslo. Praktiškai tai gana dažnai daroma, ir tai patvirtina paskirų mokslininkų tyrimo interesai. Giminystę bus galima tiksliau apibrėžti, jeigu atsiras įtikrinta „masinės informacijos priemonių teorija".

Bibliografija

Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.

Johann Konrad Eberlein, Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei, Frankfurt/Main 1995.

Oskaras Bätschmannas

Interpretacijos instrukcija: meno istorijos hermeneutika

1. Paaiškinimai

1.1. Meno istorijos hermeneutika užsiima pagrindžiančia vaizduojamojo meno kūrinių interpretacija (aiškinimu).

Šitaip aš trejopai nužymėjau: 1. Meno istorijos hermeneutikos objektų sritis sutampa su meno istorijos objektų sritimi, jose kartu vyksta ir objekto apibrėžimo pokyčiai. 2. Interpretacija vadovaujasi pagrįstu metodu ir rezultatus įtikrina kritine argumentacija. 3. Meno istorijos hermeneutika, kaip dalyko specifiką atitinkanti aiškinimo teorija ir mokymas, skiriasi nuo bendrosios arba filosofinės hermeneutikos. Pastaroji supratimą ir interpretaciją tyrinėja istoriškai ir sistemiškai, o meno istorijos hermeneutika užsiima tam tikrų objektų supratimu ir aiškinimu. Ji kritiškai nusiteikusi filosofinės hermeneutikos atžvilgiu; jai giminingos yra kitos dalykinės ar objekto specifiką atitinkančios hermeneutikos, pavyzdžiui, literatūros ar literatūrologijos hermeneutika[1].

1.2. Meno istorijos hermeneutika apima vaizduojamojo meno kūrinių interpretaciją, aiškinimo metodų ir jų validavimo plėtrą bei interpretacijos praktiką.

Jeigu mokslo sritis nenori apsiriboti cecho taisyklėmis ir neaiškia pradmės bei pamėgdžiojimo didaktika, ji negali apsieiti be metodų, t. y. pagrįstų ir patikrinamų būdų, bei nuolatinės jų kritikos. Aišku, metodų refleksijos nepakanka, nes būdai remiasi prielaidomis, objekto apibrėžimais ir tikslo nustatymais, kuriuos pačius reikia nuolat tikrinti. Tuo

užsiiminėja interpretacijos teorija. Metodų vystymasis ir teorijos susiformavimas negali būti nepriklausomi nuo interpretacijos praktikos. Praktinis veikimo būdas ne tik tiekia medžiagą refleksijai ir nėra tik metodų taikymas remiantis teorija. Praktika taip pat yra metodų ir teorijos patikrinimas. Savaime aišku, kad šie trumpi nurodymai negali išspręsti visų problemų. Naudojantis vienu pavyzdžiu, stengiamasi nustatyti kritinį santykį su metodais ir praktika.

1.3. Interpretuodami nagrinėjame kūrinius kaip juos pačius.

Štai Jūs ir perskaitėte sunkiausią šio straipsnio sakinį. Tolesnis paaiškinimas reikalauja įdėmiai skaityti. Nagrinėti kūrinius kaip juos pačius, nereiškia izoliuoti juos kaip ankstesniame „kūriniui imanentiškame" aiškinime. Manau, kad interpretuodami nesuvokiame kūrinių kaip kažko kito liudijimo. Reikia skirti įvairias problemas. Kūrinius galima laikyti menininko biografijos, idėjų istorijos ar socialinių sąlygų dokumentais. Tada naudojame kūrinius šalia kitų liudijimų, kad atsakytume į klausimus apie veikiančią aplinką arba kontekstą. Jeigu Erwinas Panofsky'is savo ikonologijoje aiškina kūrinius kaip pagrindinių bendrųjų principų simptomus, o juos vėlgi kildina iš habitus, iš politinių, religinių ar filosofinių įsitikinimų, jis atlieka istorinį aiškinimą (kuris savo ruožtu susideda iš abdukcijos ir dedukcijos).

Istorinis aiškinimas interpretacijos pagrindimui yra tiek pat svarbus, kaip ir kūrinius veikiančių istorinių bei socialinių aplinkybių rekonstrukcija. Tačiau interpretacija yra bandymas neuždaryti kūrinių į tai, ką mes galime aiškinti. Todėl interpretacija klausia, ką kūriniai atskleidžia medžiagomis, koloritu, piešiniu, kompozicija, turiniais, t. y. įvairiapusiškais formalių ir turinio momentų santykiais. Interpretacija operuoja atviro ir rodančio (produktyvaus) meno kūrinio hipoteze ir turėtų pagrįsti spėjimą tyrinėdama skirtingumą tarp gyvenimo aplinkybių, habitus, mąstymo ir iš akmens, medžio, spalvų pagaminto kūrinio. Tad jeigu aš sakau, kad kūriniai interpretacijoje nagrinėjami kaip jie patys, tai aš turiu galvoje ne konteksto ir istorinio aiškinimo pašalinimą. Šios problemos interpretacijoje būna susietos viena su kita, todėl reikia jas atskirti, o ne sumaišyti. Kontekstas ir istorinis aiškinimas atsako į kitus klausimus negu interpretacija, bet šiai reikia kitų atsakymų tiek idėjų produkcijai, tiek ir jos pagrindimui. Tuo irgi pasakyta, kad į

kūrinius nežiūrime kaip į juos pačius, jeigu naiviai pasitraukiame į savo betarpišką stebėjimą. Neišmanantis stebėjimas yra aklas kaip naivi akis.

1.4. Istorinės meno interpretacijos išraiškos priemonė yra kalba, aiškinimas yra interpretuojančių subjektų kalbinis produktas.

Interpretacijos kalbamos arba rašomos, o vaizduojamojo meno kūriniai yra nupiešti, iškalti, išlieti, nutapyti, pastatyti, sumontuoti; ir raštas nėra jų išraiškos priemonė, net jeigu jis pasitaiko signatūrose ir įrašuose. Mes linkstame panaikinti išraiškos priemonių skirtingumą daugybe metaforų: mes kalbame apie paveikslų skaitymą arba apie lektūrą, tarsi jie būtų tekstai, mes skaitome apie „architecture parlante" ir apie „peinture parlante". Mes kalbame apie paveikslo pasakymą, tarsi jis galėtų būti kalbinė dalykų padėties išsklaida, ir mes pastebime, kad paveikslas mums „nieko nesako", jeigu manome, kad jis mums esąs nesvarbus. Būta „kalbančių" paveikslų: pavyzdžiui, taikos lentelė tikinčiajam sakė „pacem meam do vobis", arba Salvatoro Mundi paveikslas pareiškė kolekcionieriui „antonellus messaneus me pinxit". Su kūrinių kalbėjimo metafora, kuri kilusi iš antikos, mes išreiškiame norą iššifruoti ir išgirsti kerigmą, į mus nukreiptą kūrinių žinią, santūriau pasakius, sužinoti jų „kreipimąsi". Kyla pavojus, kad šios metaforos nuslepia, jog kūriniai skiriasi nuo mūsų kalbėjimo ir rašymo. Tačiau interpretacija yra mokslinis produktas, kurį sukuria kiti subjektai, o ne kūrinių autoriai (išskyrus menininko saviinterpretaciją), kuris pateikiamas skirtingoje nuo kūrinių aplinkoje ir kuris, išskyrus amžininkų kūrinius, istoriškai nutolęs nuo kūrinių, kurie dėl savo fizinės prezentacijos prieinami mūsų stebėjimui ir mūsų patyrimui, autorių, užsakovų ir funkcijos.

2. Įeiga

2.1. Kūrinių supratimo prielaida yra paviršutiniško suvokimo ir kasdienės kūrinių vartosenos nutraukimas. Supratimas prasideda konstatavus kūrinių neaiškumą.

Paviršutiniškas arba neatidus suvokimas apsiriboja pastebėdamas tai, kas yra arba egzistuoja nepakitę. Pakeliui į universitetą šitaip suvoksime kokį nors paminklą arba pastatą. Jeigu Romoje Corso Vittorio

Emmanuelė Jums paaiškins kelią į piceriją, galbūt kaip orientyrus paminės Marco Minghetti paminklą arba Cancelleria rūmus, ir Jūs, būdami alkani, kūrinius suvoksite ta prasme, kuri Jums buvo paminėta. Kasdieniame gyvenime mes, meno istorikai, naudojame kūrinius taip pat kaip ir visi kiti[2]. Paviršutinišką recepciją nutraukiame tada, kai sustojame prieš paveikslą ar pastatą ir klausiame, kas tai padarė arba užsakė, kokia paveikso tema, kam buvo naudojamas pastatas ir t. t. Galbūt mes gausime informacijos iš meno ar muziejaus gido ir tada vėl pereisime į paviršutinišką recepciją.

Tačiau taip pat įmanoma ir tai, kad mes patirsime kūrinio „kreipimąsi" arba jo slėpiningumą ar nesuprantamumą. „Kreipimesi" arba savo nesupratime mes suvokiame raginimą pradėti supratimo veiklą. Vaizduojamojo meno kūrinių supratimą mes galime bendrai nusakyti kaip tokią veiklą, kuria norime pašalinti savo nesupratimą. Mes skiriame kūrinių „kreipimąsi", kuris nukreiptas į mūsų supratimą, nuo raginimo mūsų elgesiui, kuris, pvz., kyla iš plakatų ir nori paskatinti šio ar ano alaus vartojimą. Taip pat manau, kad mes turime atskirti vaizduojamojo meno kūrinių supratimą ir tekstų skaitymo supratimą. Klausas Weimaras supratimą skaitant (būsimų sakinių nuspėjimą ir sugrįžimą į tai, kas perskaityta) apibrėžė kaip „dvasinį refleksą": supratimo skaitant negalima tyčia sutramdyti, nebent nustojus skaityti[3]. Tuo tarpu vaizduojamojo meno kūrinius galima naudoti arba suvokti, nepradėjus supratimo veiklos.

2.2. *Supratimas ir interpretavimas galimas ir būtinas tampa tik tada, kai kūriniai praranda funkciją.*

Kol kūriniai turi apibrėžtą praktinę, politinę, kultinę ar reprezentacinę funkciją ir nuo to priklauso mūsų naudojimas, santykių su jais mes nevadinsime „supratimu" ar „interpretavimu". Jeigu funkcijos veikia, nesupratimas pašalinamas nurodant ir išmokstant naudotis. Supratimas ir interpretavimas gali atsirasti tik įgijus ar sukūrus distanciją tarp kūrinio ir funkcijos. Pavyzdžiui, XIII ir XIV amžių liturgijoje taikos lentelės buvo naudojamos taikos bučiniui. Kai tikintieji adekvačiai jas naudoja, kyla garbinimo ar susižavėjimo emocijos, bet ne supratimo ar interpretavimo veikla. Tinkama ir būtina ši veikla tampa tik tada, kai lentelių meninė vertė užgožia kultinę funkciją.

Tas pats pasakytina apie kitas funkcijas pastatuose, taikomosios dekoratyvinės dailės ir dizaino objektuose. Pvz., Mario Botta'os kėdė Modernaus meno muziejuje nuo savo praktinės funkcijos atribota parodos podiumu ir draudimu ją naudoti kaip galimybę pasėdėti. Istoriškai arba instituciškai sukurtas funkcijos praradimas gali nukreipti į klausimą, kaip gaminami kūriniai, kokiomis idėjomis, taisyklėmis arba schemomis vadovavosi menininkas arba kūrėjas ir koks yra formos bei ankstesnės funkcijos tarpusavio santykis[4]. Iš to išplaukia įdomi interpretacijos ir meninės produkcijos santykio problema. Abi jos nepavaldžios minėtoms funkcijoms. Meninei gamybai reikia žinoti taisykles, kaip pagaminti tam tikrą funkciją atliekantį daiktą. Gaminimo taisyklės neatitinka funkcijos arba vartojimo taisyklių. Interpretuodami mes turime žinoti tiek šias taisykles bei schemas, tiek ir funkcijas.

2.3. Interpretacija prasideda keleto mūsų nesuprantamų klausimų artikuliacija.

Žiūrėdami, aprašydami ir skaitydami Jūs galite pradėti savo nesupratimo artikuliaciją. Pradėdami istorinę meno veiklą, jūs galbūt turėtumėte kiek galima ilgiau likti prie stebėjimo bei lyginimo ir tik po to skaityti mokslinę literatūrą. Tuo nenorima pasakyti, kad Jūs turėtumėte dėtis dirbtinai neišmanančiais. Priešingai, priežastys yra tokios: pirmiausia reikia išmokti matyti ir treniruoti šį sugebėjimą, t. y. lavinti vizualinį patyrimą, ir, antra, žiūrėjimas gali būti paprastesnis kelias į klausimus negu skaitymas. Literatūroje randama atsakymų ir prieš juos dažnai pasirodai toks neišmanantis, kad daugiau nedrįsti savo nesupratimo išreikšti „kvailais" klausimais. Jeigu nepatinka pradėti klausimais, pradėkite nuo aprašymo. Paprastas asmenų, dalykų padėčių pavadinimas arba spalvų, linijų ir t. t. apibūdinimas gali mus pratinti įdėmiai žiūrėti. Šiuo atveju formuluojate pirmąjį supratimą ir juo remdamiesi keliate klausimus.

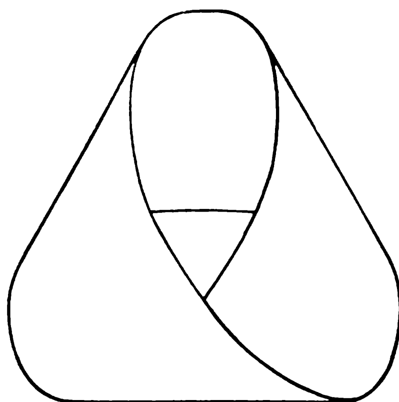
Klausdami savo pirmojo supratimo, Jūs objektyvuojate jį, ir šitaip atsiribodę susikuriate galimybę koreguoti savo pirmąjį supratimą. Kartu Jūs taip mokotės būtino atsiribojimo nuo kitų supratimo, kurį užtinkate literatūroje. Savo aprašymą turėtumėte tempti ne į savo interpretacijos tekstą, bet išmesti į šiukšliadėžę. Nieko nėra nuobodžiau ir netinkamiau už aprašymo bei aiškinimo seką. Interpretacija turi eiti



1 iliustr. Nicolas Poussinas. *Kraštovaizdis su Piramu ir Tisbe*, 1651, aliejus ant drobės, 192,5 x 273,5 cm. Frankfurtas prie Maino, Städelsches meno institutas

paskui objekte išplėtotas problemas, o ne laikytis schemos. Kitas dalykas, jeigu savo argumentaciją susiejate su trumpomis aprašomosiomis konstatacijomis. Pamatysite, kad šiuo atveju Jūs neatliekate schematinės deskripcijos, bet kūriniui suteikiate savo kalbą. Kelias į tai – užrašyti klausimus. Nesupratimo artikuliacija nėra pratimai, kuriuos turėtų atlikinėti tik pradedantieji. Perfrazuodami vieną Klauso Weimaro sakinį, galime tarti, kad meno istoriko talentas ir sugebėjimas vystosi tiek, kiek jis išlavina savo sugebėjimą objektyvuojančiai iškvosti savo nuosavą arba duotą pirmąjį supratimą.

Remdamasis vienu paveikslu, norėčiau parodyti, kaip tai vyksta, ir padiskutuoti apie tai. Man atrodo geriau išgvildenti vieną atvejį nei pateikti bendrus receptus. Nors aš parinkau „klasikinį" atvejį, tai nereiškia, kad šis vadovas galėtų būti skirtas tik 1500–1800 metais nutapytiems paveikslams. Veikimo būdo refleksija turi leisti mums savarankiškai toliau nagrinėti atskleistas problemas ir metodą perkelti į kitų epochų kūrinius. Tos pačios meno šakos viduje tai galėtų būti įmanoma reliatyviai paprastos variacijos dėka. Perkėlimas į kitas meno šakas (architektūrą, skulptūrą, taikomąją dekoratyvinę dailę, dizainą) reikalautų didesnių sąnaudų.



2 iliustr. Neapibrėžtas paviršius kaip interpretacijos proceso figūra

Informacija, kurią aš Jums pateiksiu apie paveikslą, atitinka įprastą įrašą kataloge: Nicolas Poussinas, *Kraštovaizdis su Piramu ir Tisbe,* 1651, aliejus ant drobės, 192,5 × 273,5 cm. Frankfurtas prie Maino, Städelsches meno institutas (1 iliustr)[5]. Aš paminėsiu keletą klausimų, kurie mums galėtų kilti žiūrint į šį paveikslą: Ką daro pavaizduotos figūros? Koks kraštovaizdis pavaizduotas? Ką bendro su audra turi figūros priekiniame plane? Kodėl tapytojas viduriniame plane rodo kovą su liūtu? Kodėl danguje pasirodo du žaibai? Kaip vadinasi miestas viduriniame plane dešinėje? Kaip pavaizduota audra? Kodėl kairėje užpakalinėje dalyje dangus giedrijasi? Kodėl paveikslo viduryje esančio vandens telkinio paviršius lygus kaip veidrodis, nors visur pavaizduotas stipraus vėjo poveikis? Kodėl tapytojas buvo nenuoseklus? Jeigu kils tokie ar panašūs klausimai, būsite supratę daugiau, negu kas nors iki tol.

2.4. Interpretacijos proceso figūra yra neapibrėžtas paviršius.

Toliau aš parodysiu keletą interpretacijos žingsnių, bet nepateiksiu jokio darbo plano, kuris nurodytų konkrečius būdus ir jų seką. Kompleksinį procesą aš suskaidau į analizę, kreatyviąją abdukciją bei validavimą ir bandau paeiliui aptarti atskiras problemas. Šis suskirstymas neturėtų kelti minties, kad kiekvienu atveju problemos turėtų ar galėtų

būti nagrinėjamos ir sprendžiamos šia eilės tvarka. Todėl čia yra neapibrėžto paviršiaus figūra (2 iliustr.).

Kaip interpretacijos proceso figūra ji turi parodyti, kad galima pradėti nuo kiekvienos operacijos, prailginti beveik kiekvieną žingsnį ir bet kuriuo metu pakartoti darbo procesus. Svarbu sugrįžti prie atliktų operacijų, t. y. veikti rekursyviai.

3. Analitika

3.1. Analizė, t. y. skaidantis tyrinėjimas ir kūrinių bei dalių eilių sudarymas, parengia medžiagą pirmajam atsakymui į klausimus ir tolesnėms problemoms išryškinti.

Analizės negalima atlikti be mokslinės literatūros studijų. Savaime aišku, kad mes iš bibliografijų ir žurnalų susipažįstame su visa literatūra. Bet pradedame skaitydami naujausią literatūrą, kad neužsiiminėtume pasenusiomis, galbūt tik tyrimo istorijai įdomiomis pažiūromis. Dėl metodinių priežasčių – juose ne viską galima nagrinėti vienu metu – mes turime tyrinėti atskiras dalis. Ikonografinio tipo, šakos ar stiliaus eilių sudarymas atitinka pažiūrą, kad kūrinio savitumą galima nusakyti tik skiriamuoju palyginimu. Analizė skirta paruošti kreatyviajai abdukcijai. Todėl mums reikėtų ją nutaikyti į tolesnes problemas. Aš parinkau pavyzdį, kuris leidžia atskleisti kiek galima daugiau veiksmų. Savaime aišku, kad analizė kiekvienu konkrečiu atveju priklauso nuo medžiagos, kurią reikia surasti.

3.2. Jeigu galima, įtraukiami menininko pasisakymai apie savo kūrinį.

Apie *Peizažą su Piramu ir Tisbe* yra likęs išsamus aprašymas, kurį Poussinas 1651 metais nusiuntė savo kolegai Jacques'ui Stellai į Paryžių: „Aš pabandžiau pavaizduoti vėtrą žemėje, kiek galima geriau, kiek leidžia mano žinios ir sugebėjimai, pamėgdžiodamas vėtros poveikį, be to, tamsumo pilną atmosferą, lietų, amalą ir žaibo smūgius, kurie krinta į įvairias vietas ir kelia sąmyšį. Visos figūros, kurios matyti, vaidina savo vaidmenį pagal orą: vienos skrenda kiaurai pro dulkių debesį jas genančio vėjo kryptimi, o kitos lekia prieš vėją, vargais negalais juda į

priekį ir užsidengia akis rankomis. Vienoje pusėje išskuba piemuo ir palieka savo bandą likimo valiai, nes pamato liūtą, kuris ką tik partrenkė kelis jaučių varovus ir puola kitus. Keli jų ginasi, o kiti ragina savo jaučius ir bando išsigelbėti. Šioje sumaištyje kyla dideli dulkių debesys. Šiek tiek toliau loja šuo ir šiaušia savo kailį, bet nedrįsta prieiti arčiau. Paveikslo priekyje matyti ant žemės gulintis negyvas Piramas, o šalia jo sielvartaujanti Tisbė“[6].

Menininkų pasisakymai apie savo kūrinį gali mus informuoti apie meninį darbą, apie kūrinio genezę, sumanymus, temą, ir jie gali mums pranešti, kaip menininkas žiūrėjo į savo kūrinį, kaip pats jį vertino ar interpretavo. Mes turime išaiškinti, kokios ypatybės pateiktos menininko pasisakyme ir koks jų santykis su kūriniu.

Poussino aprašymas atsirado užbaigus paveikslą. Pirmiausia jame kalbama apie meninę tikslaus pamėgdžiojimo ir tobulo vėtros pavaizdavimo problemą. Toliau jame pasakyti pirmajame plane esančių negandos ištiktų asmenų vardai. Konstatuojame, kad jame mums pranešamas tiek meninis, tiek ir teminis sumanymas. Detalus vėtros poveikio išvardijimas moko mus dar kartą žiūrėti: galbūt mes tik dabar atrasime tarp įvairiopų vėtros poveikių ir dulkių debesį artimesniame krante paveikslo viduryje ir tarp namų dešinėje prie kranto. Lojančiu šunimi Poussinas vadina kažką, ko mes anksčiau nesame nei matę, nei girdėję. Aprašyme nieko nepasakyta apie vėtros ir nelaimingos meilės sujungimą. Samprotavimai apie meninę problemą ir jos įveikimą sustiprina ramaus ežero mįslę. Mes turime paklausti, kodėl neįvardytas ryšys tarp vėtros ir nelaimingos meilės ir kodėl Poussinas nesiteisina dėl to, kad ežero nepaliečia smarkus vėjas. Aš galėčiau pasitenkinti paprastais atsakymais ir teigti, kad laiškas įrodąs ketinimą tobulai pamėgdžioti, ir atitinkamai ežeras atitinkąs stebėtą natūralią realybę, toliau buvusi pridėta mylimųjų pora kaip tinkamas vėtros kraštovaizdžio motyvas. Tokios rūšies atsakymai čia būtų tingūs išsisukinėjimai, ir ne todėl, kad jie yra paprasti, bet todėl, kad jie turi saugoti nuo tolesnio darbo ir refleksijos. Tačiau mes žinome apie tapymo ir rašymo, vaizdo ir teksto, meninio darbo ir saviinterpretacijos skirtumą[7].

3.3. Ikonografinė analizė pirmiausia išaiškinama, ar paveikslas susijęs su tekstu ir, atsižvelgiant į aplinkybes, su kokiu, antra, nustatomas paveikslo santykis su tekstu ir su tos pačios temos vaizdavimo tipais.

Negalima iš paveikslo rekonstruoti tekstą, su kuriuo jis siejasi. Mes negalime daryti nieko kito, kaip vaizdinei išsklaidai *priskirti* tekstą. Tam reikia: 1. Sudaryti atvaizdavimų eilę su minimaliu asmenų atitikimu ir pakankamu veiksmų, dalyko padėčių ir atributų panašumu. 2. Tekstą, su kuriuo siejasi eilė, charakterizuoti įrašais, paminint menininko arba užsakovo vardus arba dokumentą. Per dešimtmečius trukusį ikonografinį tyrinėjimą sudarytos eilės ir tekstų priskyrimai yra beveik išsamūs. Visa tai pateikta žinynuose, enciklopediniuose žodynuose ir individualiuose tyrinėjimuose.

Jeigu kūrinio, kurį mes norime interpretuoti, ikonografinė problema dar neišspręsta, mūsų laukia ilgas darbas ir ne visai paprasti klausimai. Kaip mes galime žinoti, ar pateiktas kūrinys susijęs su tekstu? Kaip mes galime tekstą priskirti šiam kūriniui? Jeigu mums pasiseka, sudarę ikonografines eiles, randame vaizdą, kuris įvardija tekstą ar bent vardą. Tada galime *eilei* priskirti tekstą. Tiesa, į klausimą, ar pateiktas kūrinys susijęs su šiuo tekstu, šitaip dar neatsakyta. Mes turime patikrinti, ar yra aiškūs sutampantys teksto ir vaizdo požymiai, ir/arba remtis menininko dokumentu, kuris patvirtina jo teminį sumanymą.

Peizažo su Piramu ir Tisbe atveju Poussino laiškas atsako į pirmąjį klausimą. Teksto apibrėžimą palengvina literatūriniai arba ikonografiniai žodynai, kurie nurodo mums romėnų poeto Ovidijaus *Metamorfozes*. Taigi 4 knygoje (43–166 eilutės) galime dar kartą perskaityti istoriją apie Piramą ir Tisbę iš Babilono. Joje kalbama apie nelaimę, ištikusią mylimųjų porą, kuri pražūsta savo pabėgimo naktį, susipynus atsitiktinumams ir neteisingoms išvadoms, ir apie šilkmedžio vaisių pasikeitimą, kurių spalva dėl Piramo kraujo pasikeitė iš baltos į juodą. *Metamorfozės* šią babilonišką meilės tragediją padarė žinomą Europoje.

Tačiau ar Poussinas rėmėsi Ovidijumi, ar jis tiesiog rėmėsi vaizdiniu pavyzdžiu? Kad atsakytume į šiuos klausimus, turime pasitelkti ikonografinę eilę ir patikrinti, ar yra sutampančių teksto bei paveikslo požymių. Išvada tokia: ankstesniuose už Poussino kūrinį iliustracijose, piešiniuose ir paveiksluose nuolat buvo vaizduojamas paskutinis tragedijos momentas, kuriame Tisbė nusiduria kalaviju šalia negyvo Piramo. Daž-



3 iliustr. Niklaus'as Deutschas. *Peizažas su Piramu ir Tisbe*, 1513/1514, klijiniai dažai ant drobės, 151,5 × 161 cm, Valstybinė Bazelio meno kūrinių kolekcija

nai poros likimas buvo išjuokiamas kaip meilės beprotybė; yra tik vienas Niklauso Manuelio Deutscho 1513/1514 metais tapytas nakties peizažas su šiuo motyvu (3 iliustr.) ir tik viena vienintelė Tisbės bėgimo prieš liūtę iliustracija. Poussino pasirinkto tragiško momento, kuriame Tisbė atpažįsta savo mirštantį mylimąjį, nėra vaizdinėse išsklaidose, bet yra pas Ovidijų, kuris detaliai aprašo tragišką posūkį (eil. 128–149). Tačiau poetas nepasakoja nei apie kovą su liūtu, nei apie sprunkančius piemenis ir bandas. Tapytojas ignoravo šilkmedžio motyvą ir vietos aprašymą.

Nukrypimą nuo vaizdinės tradicijos ir kitos scenos pasirinkimą mes vertiname kaip požymius, kad Poussinas buvo skaitęs Ovidijų. Tačiau nežinome, kodėl tapytojas vietos ir laiko atžvilgiu nukrypo nuo teksto ir į savo kompoziciją įterpė scenas, kurių trūksta tekste. Ikonografinė analizė gali duoti tokį rezultatą. Bet kuriuo atveju mes dar turime iškelti maždaug tokius klausimus: 1. Ar yra paaiškinimų, kodėl buvo nukrypta nuo vaizdinės tradicijos ir teksto? 2. Ar yra kitų autorių tekstų

šia tema? 3. Ar tarp įtraukto teksto ir paveikslo yra kitų santykių, kurių mes nepastebėjome, nes mūsų dėmesys buvo sutelktas tik į objektų ir poelgių identifikaciją? 4. Ar galima nukrypimus paaiškinti užsakovo asmenybe arba kūrinio paskirties vieta?

3.4. Žanro analizė, susieta su stiliaus ir moduso (stiliaus aukštumo) tyrinėjimu, nusako istorinį paveikslo lygį apskritai, o skiriamasis to paties menininko kūrinių lyginimas nusako ypatingą paveikslo vietą individualiame Oeuvre.

Norint kompensuoti ikonografinės analizės vienpusiškumą, anksčiau buvo bandoma ją jungti su stiliaus tyrinėjimu. Tačiau aš manau, kad mums verčiau reikėtų išmėginti stiliaus, moduso ir žanro analizių sąsajas. Ikonografiniai motyvai suteikia per siaurą pagrindą. Bendresnė yra paveikslų klasifikacija į žanrus. Pagal turinių arba objektų klases paveikslai skirstomi į istorinį, alegorinį, portreto, peizažo, natiurmorto ir t. t. žanrus. „Stiliumi" apibrėžiama viršindividualių formalių vaizdavimo charakteristikų visuma, taip pat ir individualūs formos išsklaidos įpročiai. Modusą arba stiliaus aukštį (arba bendrą išraišką) vėlgi galima apibrėžti kaip viršindividualias išraiškos taisykles ir kaip individualų išraiškos registrą. Žanrų, formos ir išraiškos vaizdavimo taisyklės yra istoriškai ir geografiškai ribotos. Tyrinėdami šias taisykles, mes ištiriame istorinį vaizdinės išsklaidos lygmenį ribotoje erdvėje. Savaime suprantama, kad, atlikdami šias analizes, mes įtraukiame ir nūdienes teorijas apie žanrus, stilių ir modusus.

Kaip matote, mes laukiame iš savęs didelių sąnaudų reikalaujančių darbų. Tiesa, galime remtis gausiais diachroniniais ir sinchroniniais žanrų (laikiniais išilginio ir skersinio pjūvio) tyrinėjimais, stiliaus apibrėžtimis ir retais darbais apie bendrąją išraišką. Bet galbūt sąnaudos vienam vieninteliam paveikslui jums pasirodys per didelės. Todėl aš turiu atkreipti dėmesį į tai, kad negalima interpretuoti izoliuoto kūrinio. Nerekonstravę istorinio vaizdavimo lygmens, mes negalime apibrėžti paveikslo istorinės vietos ir nieko negalime pasakyti apie išgalvojimo bei pamėgdžiojimo, apie schematizmo bei originalumo ir apie vaizdavimo pobūdžio bei reikšmės santykį. Būtent todėl mes dar negalime pasitenkinti istorinio lygmens rekonstrukcija, bet turime bandyti apibrėžti santykį tarp bendrųjų taisyklių ir individualių menininko vaizdavimo įpročių.



4 iliustr. Guercino, *Venera ir Adonis,* 1647, sunaikintas, anksčiau Dresdenas, Valstybinė meno kūrinių kolekcija

Poussino paveikslo atveju pirmiausia nagrinėsime romėnų peizažo tapybą. Kompozicijos schemų ir mimetinio vaizdavimo tyrinėjimas leidžia numanyti, kad turime reikalą su *idealiu* (t. y. sukomponuotu) peizažu, o ne su topografiniu vaizdu. Be to, matome, kad tie sukomponuoti peizažai, kurie dekoruoti istorinėmis arba mitologinėmis scenomis ir antikiniais pastatais, buvo vadinami *herojiniais* peizažais. Taigi Poussino paveikslas taip pat priklauso ypatingai audros peizažų rūšiai, todėl mes skiriantįjį lyginimą per audros paveikslus išplėsime atgal prie Giorgione ir per Romos ratelį, pvz., iki Rubenso. Taip galime konstatuoti, kad Poussinas, priešingai nei kiti ir priešingai nei jo pirmasis vėtros paveikslas, 1651 metų *Audroje, Peizaže su Piramu ir Tisbe* simetrinę kompoziciją „suardo" įstrižu vėtros judėjimu, šviesos bei vėjo kryptimi ir išblaškytomis spalvos dėmėmis. Spalvų neaiškumas, iš priešingos pusės krintanti šviesa ir didelio žaibo sukelta blausuma sukuria dideliam idealios tvarkos suardymui nelaimės išraišką.

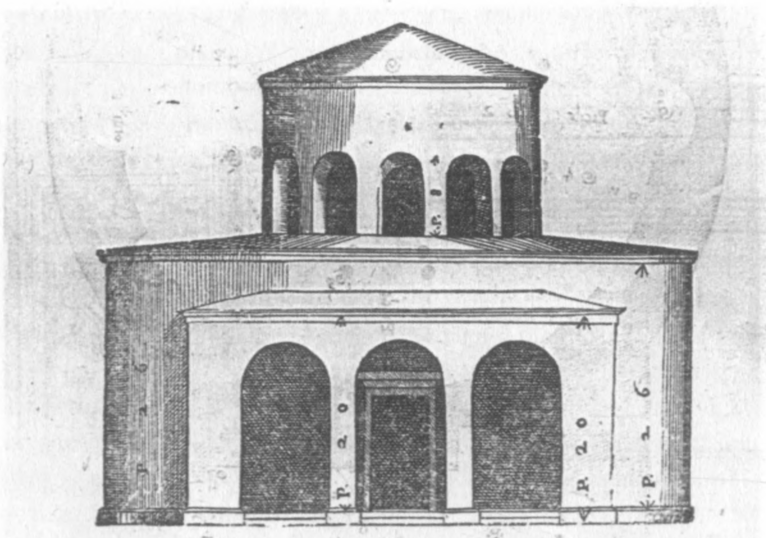
Jeigu mes patyrinėsime žanrų teoriją, rasime, kad Leonardas da Vinčis paliko nurodymus, kaip vaizduoti vėtrą. Poussinas iliustravo Leonardo traktato kopiją Cassiano dal Pozzo pavedimu, to paties, kuris užsisakė Piramo ir Tisbės paveikslą. Leonardo *Trattato della Pittura* pirmasis leidimas pasirodė 1651 metais. Vieną iš jo iliustracijų Poussinas pakartojo Tisbėje[8]. Jeigu mes pasidomėsime pirmuoju leidimu, pamatysime, kad Leonardo nurodymai pavadinti: Come si deve figurar' una „fortuna" (*Kaip reikia vaizduoti audrą*). „Fortuna" reiškia tiek vėtrą ir audrą, tiek ir laimę, atsitiktinumą, likimą ir nelaimę. Tai gali mums pakišti idėją, ar tik audra ir nelaiminga meilė nesusitinka dviguba „fortuna" reikšme. Tad Poussinas galėjo praktiškai įgyvendinti teorinį Leonardo nurodymą ir išplėtoti jį dvigubos prasmės atžvilgiu. Jeigu mes taip manysime, pamėgdžiojimo spraga, šis lygus kaip veidrodis ežeras vidury stichijos, juoba mus glumins, nes jis kaip tik pažeidžia pirmąjį Leonardo nurodymo sakinį. Tačiau kitame Poussino 1651 metų vėtros peizaže *Audra* nėra tokių spragų, jis visiškai atitinka Leonardo nurodymą iš kitos kopijos ir jame nėra dvejopos prasmės.

3.5. *Jeigu žanras remiasi tekstais, analizuojant, be vaizdinių išsklaidų ir žanrų teorijos, reikia pasitelkti kultūrinės recepcijos istoriją.*

Ikonografinėje analizėje mes apsiribojome tik pačiu motyvu ir teksto, su kuriuo galų gale susiję vaizdinės išsklaidos, išaiškinimu. To maža. Ovidijaus *Metamorfozės* turėjo didelį poveikį tiek vizualinei, tiek ir literatūrinei bei muzikinei kultūrai.

Jeigu savo paieškas išplėsite į mitologinio paveikslo žanrą, susidursite su Guercino 1647 metų paveikslu *Venera ir Adonis* (4 iliustr.). Panašumas tarp Poussino *Piramo ir Tisbės* kompozicijos ir Guercino *Veneros*, kuri suranda negyvą savo mylimąjį Adonį, vaizdavimo leidžia spėti, kad Poussinas savo naują mylimųjų poros vaizdavimą pateikęs pagal Guercino paveikslą. Klausimas, ką su tuo daryti? Ikonografinių pasireiškimų pasikeitimas yra įdomus, taip prasiplečia požiūris į meninę išmonę, kuri, savaime suprantama, nepaiso tyrimo ribų. „Aukštos rūšies" nelaimingos meilės pasirinkimas neskatina mūsų Piramo ir Tisbės lemties laikyti meilės beprotybe, bet leidžia manyti, kad kalbama apie likimą, kuriam paklūstanti ir dievų meilė.

Bet šios idėjos kybo ore, kol nepasitelkiama ir literatūrinė poveikio istorija. Mes turime ją ištyrinėti, net jeigu iš pradžių kalbama tik apie



5 iliustr. Andrea Palladijas, Bakcho šventykla, medžio raižinys: *Quattro Libri dell' Architettura*, Venecija 1570, 4 knyga, p. 86.

paprastą orientavimąsi literatūriniame žodyne arba motyvų istorijose[9]. Taip mes gauname informaciją apie tai, kad XVI–XVII amžiais *Metamorfozės* buvo plačiai pasklidusios, ir apie tai, kokios buvo Piramo ir Tisbės istorijos tragiškos, komiškos ir moralistinės interpretacijos. Pvz., Shakespeare'as apie 1595 metus iš vieno varianto sukūrė tragediją (*Romeo ir Džuljeta*) ir stačiokišką komišką pjesę (*Vasarvidžio nakties sapnas*). Tuo pat metu Ispanijoje Cervantesas ir Góngora parodijavo medžiagą, o Prancūzijoje tarp 1625 ir 1671 metų didelio pasisekimo sulaukė Théophile de Viau tragedija, tuo tarpu moralistiniai Ovidijaus komentarai bandė išaiškinti mylimųjų poros ir tėvų klaidas bei kaltę.

Reikia nuojautos, sugebėjimo sujungti ir kitų pagalbos, norint žinoti, kur informacija turi būti pakeista įdėmiu skaitymu. Pvz., labiau tikėtina, kad Poussinas žinojo prancūzišką tragediją, o ne ispanų variantus ar anglų dramos grupių spektaklius. Toliau dievų meilės pasirinkimas ir žanro analizė parodė, kad nėra jokios parodijinio požiūrio tikimybės; ikonografinė analizė leido atmesti meilės kvailystės pavyzdį. Todėl atrodo prasmingiau pradėti skaityti ne komedijas, o Théophile de Viau tragedijas. Nepaisant visų nuorodų ir pagalbų, savo šansus išlaikysite

tik tada, jei patys skaitysite. Tik tada pastebėsite, kad de Viau tragedijoje yra vėtros ir nelaimingos meilės *nuoseklumas*. Savaime suprantama, jog skaitysite tol, kol drąsiai galėsite pasakyti, ar šis sugretinimas pasitaiko tik pas Théophile de Viau, ir kol galėsite nustatyti tikimybę, kad Poussinas, kuris Piramą ir Tisbę palieka vėtroje, rėmėsi šia tragedija. Savaime aišku, kad mes turime klausti apie kitus motyvus, pvz., apie kitą nepakartojamą de Viau motyvą, kuris meilės tragedijos priežastimi laiko valdovo intrigą ir taip nepalankią mylimųjų fortūną susieja su aktualiais politiniais veiksmais[10].

3.6. Vizualinės ir literatūrinės paveikslo referencijos išplaukia iš ikonografinės analizės, žanrų analizės ir mokslinės literatūros nagrinėjimo.

Tai yra tolesnis Jūsų darbo rezultatas. Akivaizdu, kodėl aš čia dar kartą miniu literatūros nagrinėjimą: joje gali būti tai, ko mes dar nebuvome radę. Pvz., Anthony'is Bluntas krintantį į akis pastatą kairėje už ežero apibūdino kaip Bakcho šventyklą pagal Andrea Palladi'ą (5 iliustr.)[11]. Tai vienintelis identifikuotas pastatas paveiksle. Kaip visada mes turime paklausti savęs, ar šią referenciją reikia suprasti kaip formalų (stilistinį), ar kaip turinio momentą.

Pasakymas *vizualinės ir literatūrinės referencijos* yra naujas. Todėl aš jį trumpai pakomentuosiu. Pasakymas turi pakeisti iki šiol įprastą „šaltinių" sąvoką. Ši sąvoka implikuoja vaizdinį, kad naujas kūrinys susidedąs iš duotų pavyzdžių kaip iš savo šaltinių. Atitinkamai pirmesnių kūrinių santykis su naujuoju kūriniu vadinamas „įtaka". Jeigu mes vadovaujamės šiuo vaizdiniu, atimame iš savęs galimybę tyrinėti naujo kūrinio santykį su pirmesniais kūriniais. Kad būtų galima tyrinėti santykio pobūdį, reikia daugiau negu vieno vaizdinio ar vienos sąvokos. Paprastai santykį galima tyrinėti tik tada, jeigu paveikslo genezė yra pakankamai dokumentuota ezkizais, projektais, studijomis. Jeigu patenkinta ši materiali sąlyga, dažnai matyti, kad menininkas tik vėlyvojoje savo darbo fazėje pasirenka ir įveda iš anksto parengtus motyvus. Taigi naujas kūrinys pasirodo ne kaip pasyvios santakos rezultatas, o kaip aktyvus centras, kuris remiasi visai apibrėžtais (vizualinio ar literatūrinio pobūdžio) motyvais. Tų kūrinių, kurie yra atsiradę po to, kai buvo pripažinta meninė išmonė, atžvilgiu šis vaizdinys man atro-

do tinkamesnis, kol neįrodyta, kad tai grynas pakartojimas. Tai jau nauja sąvoka.

Kaip nuo analizės prieinama prie vizualinių ar literatūrinių referencijų apibrėžimo? Tyrinėjant sutapimus *ir* tyrinėjant galimybę, ar minėtas menininkas galėjo turėti žinių apie kitus kūrinius. Apie tokį paveikslą kaip 1513/1514 metų Niklauso Manuelo Deutscho *Piramas ir Tisbė*, nepaisant kai kurių panašumų, negali būti kalbama kaip apie referenciją Poussino paveikslui, nes jis bent jau nuo 1586 metų nuolat buvo Bazelyje, o Poussinas niekad nebuvo ten nuvykęs ir nebuvo pagaminta jokių šio paveikslo graviūrų. Tačiau reikėtų turėti galvoje Lucaso van Leydeno, Antonio Tempesta graviūras ir ofortus bei iliustracijas Ovidijaus leidiniuose, tačiau jie atkrinta kaip vizualinės referencijos, nes mes negalime nustatyti jokių formalių atitikimų. Kaip gali būti įvertintos referencijos? Pirma, kaip medžiaga išmonei nustatyti (3.8), antra, jos sudaro formos ir turinio ryšius, kurie paveiksle gali (*gali*, ne turi) perimti semantinių vienetų vaidmenį.

3.7. Į istorinį vizualinių ir literatūrinių referencijų aiškinimą ir paveikslo funkcijos aiškinimą įtraukiamas užsakymas ir užsakovo biografija.

Aiškinimas yra atsakymas į klausimą: kodėl taip yra? Jis glūdi loginiame *explanandum* (to, kas aiškintina) išvedime iš *explanans* (aiškinančiojo). Istoriniame aiškinime istorinio elgesio taisyklės ir tam tikro elgesio motyvai kartu sudaro *explanans*. Ar galimas aiškinimas panaudojant užsakymą ir užsakovo motyvus, priklauso nuo informacijos apie užsakovo motyvus, apie jo santykius su menininku ir apie kūrinio funkciją. Mūsų atveju užsakovas yra didžiausias Poussino draugas Romoje ir kolekcionierius Cassianas dal Pozzas. Yra žinoma jo ankstyvoji biografija, jo piešinių pagal antikinius meno kūrinius kolekcija, domėjimasis Leonardu, mitologija, bet, deja, nieko tikslaus nežinoma apie jo gausius ir įvairius ryšius su mokslininkais. Iki šiol nėra žinomas joks dokumentas dėl paveikslo *Peizažas su Piramu ir Tisbe* užsakymo Poussinui. Tikėtina, kad buvo užsakyta konkuruojant su Leonardo nurodymais dar kartą nutapyti vėtros peizažą, bet be kasdienės scenos su nuvirtusiais jaučiais. Dėl nepaprasto paveikslo dydžio ir dėl ryšių su

Leonardu mes galime laikyti neįtikėtinu dalyku, kad Cassianas dal Pozzas buvo tik užbaigto paveikslo pirkėjas. Galime spėti, kad čia kalbama apie paveikslą, orientuotą į kolekcionierių. Tai yra spėjimai. Tikrove jie taptų dokumentų dėka.

3.8. Menininko išmonę galima aprašyti įvertinus jo pasisakymus, vizualines ir literatūrines referencijas, žanro schemas ir taisykles, analizuojant kūrinio genezę ir, reikalui esant, funkciją.

Išmonės aprašymas yra galimas analitikos produktas, jis taip pat galėtų būti ir asmeninis mokslinio darbo tikslas kaip ikonografinė analizė ar žanro analizė. Interpretacijai išmonės apibrėžimas yra svarbiausias tarpinis produktas, nes jis mums leidžia suvokti, ką menininkas savo kūrinyje rodo naujo ir kokiu būdu tai parodo. Išmonę galime apibrėžti kaip tam tikrų referencijų pasirinkimą, kaip atsisakymą žanro taisyklių bei schemų arba jų laikymąsi, kaip motyvų arba kompozicijos schemų kombinaciją, kaip figūrų ir dekoracijų (pastatų, gamtos daiktų) dispoziciją erdvėje ir kaip spalvų bei formų dispoziciją. Genezės analizė leidžia mums nustatyti, kokiais etapais menininkas parengė savo išmonę. Savaime aišku, kad istorijos eigoje kinta išmonė ir jos įvertinimas meniniame darbe. Meno teorijoje yra samprotavimų apie išmonės vertinimą ir apimtis. Iš meno teorijos mes gauname bendruosius principus individualiai išmonės veiklai apibrėžti.

4. Kūrybinė abdukcija: reikšmės konjektūros

4.1. Kūrybinė abdukcija, t. y. ryšių tarp elementų ir dalyko padėčių paveiksle atradimas, sukuria konjektūras (pagrįstus spėjimus) apie galimą paveikslo reikšmę.

Daugybė bandymų paprasčiau parašyti šį sakinį nieko nedavė. Reikia manyti, ir dėl tos priežasties, kad meno istorijai, nepaisant labai dažno hipotezių ir abdukcijų naudojimo, trūksta konjektūrinių veiklos būdų analizės. Tik šis trūkumas galėjo sukelti Jūsų spėliones, ar nebuvote nuvilioti į ekstrateritorinę meno istorijos sritį. Abdukcijas, bent jau vieną jų tipą, jūs žinote gerai, nes meno istorijos veikla dažnai yra hipotezių apie kokią nors dalyko padėtį, kuri laikoma kitų dalyko pa-

dėčių priežastimi, iškėlimas. Klasikiniai pavyzdžiai yra hipotezės apie bendrus (mums dabar nebežinomus) pavyzdžius, individualumo įtikrinimą remiantis stiliaus analize (Morellio metodas), Panofsky'io ikonologija ir meno istoriografija. Joks mokslas – tai pasakytina ne tik apie dvasios mokslus – nefunkcionuoja be abdukcijos.

Tikiuosi, kad sąmoningai naudosite įprasčiausius metodus ir šalia žinomo išbandysite kitą abdukcijos tipą. Šio antrojo kūrybinės abdukcijos tipo esmė – remtis keletu dalykų padėčių ir išgalvoti hipotezę apie ryšį (koherentiškas dėsnis, koherentiška reikšmė). Pavyzdys: heliocentrinė Koperniko teorija yra šio antrojo tipo kreatyvioji abdukcija[12]. Kūrinio reikšmės konjektūra taip pat tam priklauso. Kai tik pastebėsite konjektūrinius meno istorijos veiklos būdus, jums nebereikės bijoti plėtoti idėjas ir išplėsti į konjektūras apie reikšmę. Subjektyvumo ar viršinterpretacijos negalima jums prikišti, nes Jūs suprantate, kad turite iškelti vieną ar keletą hipotezių apie reikšmę ir jas patikrinti (kaip turėjo būti patikrinta ir Koperniko teorija). Būtent todėl ir kalbama ne apie grubų subjektyvumą, o apie pažiūrą, kad be subjektų nėra mokslo ir subjektyvumą reikia ne paneigti, bet tobulinti. Ir ką gi norite patikrinti, jeigu Jūs, įbaugintas galimų priekaištų, nebedrįstate naudotis savo fantazija ir intuicija bei savo sampročiu ir nedrįstate kurti reikšmės?

4.2. Hipotezės apie sąsajas tarp dalykų padėčių yra tekstai, t. y. kalbinis ryšys.

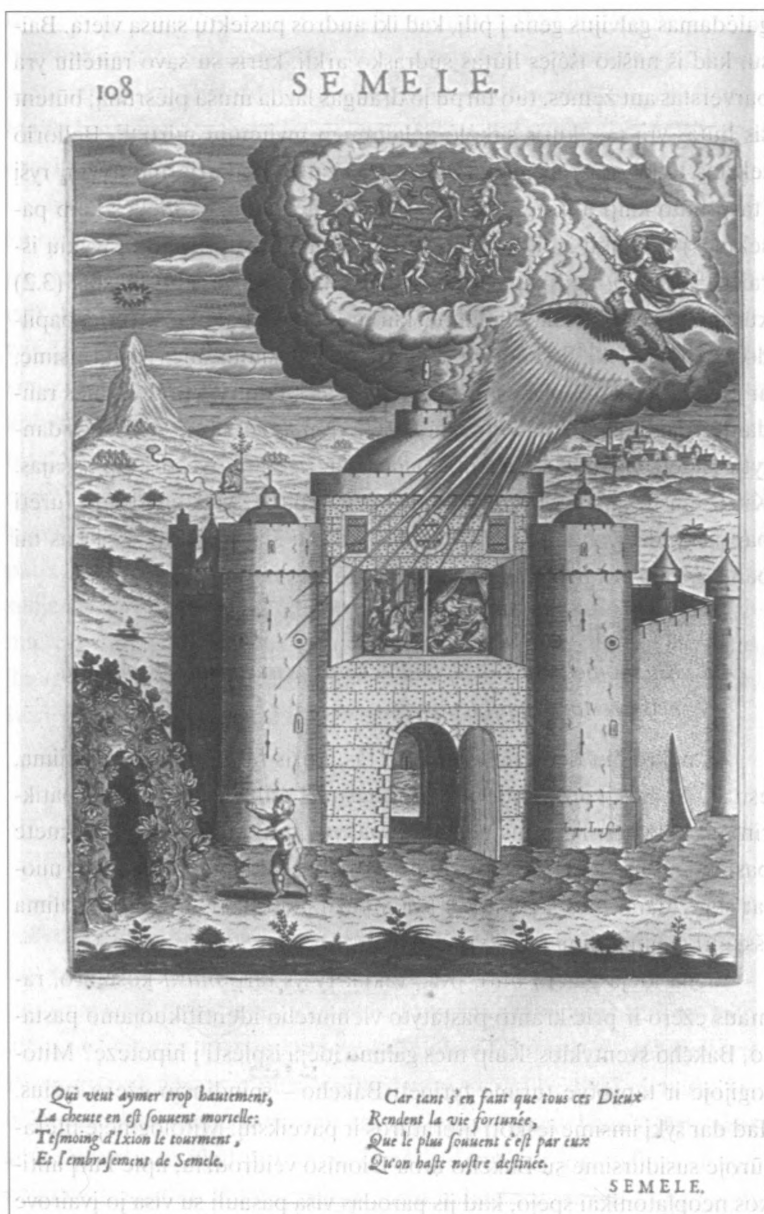
Aš pademonstruosiu paprastą tokio raizginio pavyzdį. Tuo noriu parodyti, kad, pirma, ryšys (kūrybinė abdukcija) gali būti paprastas procesas, kad, antra, jis gali prieštarauti tapytojo tekstui, neimdamas prieštarauti paveikslui, ir trečia, kad mes, kritiškai skaitydami, galime gauti idėjų. Aš cituoju tekstą, kurį mokslininkas Giovanis Pietro Belloris, Poussino pažįstamas ir pirmasis biografas, paskelbė 1962 metais: „Tisbė metasi išskėstomis rankomis ant mylimojo Piramo lavono ir pamišusi iš skausmo miršta, tuo tarpu žemė ir dangus ir visi daiktai alsuoja nelaime ir siaubu. Pakilusi vėtra purto ir laužo medžius. Iš padangių girdėti perkūno dundėjimas, ir žaibas pramuša didžiausią kamieno šaką. Niūraus debesų gūsio viduryje klaikus žaibas nušviečia pilį ir po vieno trenksmo blyksteli keli namai. Netoliese vėjas atneša liūtį, ieškodami pastogės sprunka piemenys ir bandos, tuo metu vienas raitas kiek

galėdamas galvijus gena į pilį, kad iki audros pasiektų sausą vietą. Baisu, kad iš miško išėjęs liūtas sudrasko arklį, kuris su savo raiteliu yra parverstas ant žemės, tuo tarpu jo draugas lazda muša plėšrūną; būtent šis liūtas yra tas, kuris sukėlė nelaimingų mylimųjų mirtį“[13]. Bellorio tekstas todėl yra reikšmės konjektūra, kad jis sukuria naratyvinį ryšį (tarp liūto kaip ankstesnės priežasties ir nelaimingos meilės kaip pasekmės) ir klaikų gamtos fenomeną vaizduoja kaip tragiškų įvykių išraišką. Atrodo, kad pagal sakinių nuoseklumą Poussino tekstas (3.2) kuria kitą sąsają: meilės nelaimė, kuri minima pabaigoje, atrodo, papildo vėtros poveikį. Stebėdami ir iškeldami klausimus, mes patikrinsime, ar paveiksle yra atspirties taškai vienam ar kitam ryšiui. Pvz., mes randame, kad didžiojo žaibo forma ir pakrypimas sutampa su Tisbės dantytu siluetu ir kūno kryptimi. Tačiau ir tai galima įvesti į abi sąsajas. Kitos mūsų analizuotos problemos neįtrauktos. Mes galėtume turėti paprastą idėją, vieną ar abu tekstus išplėsti šia kryptimi. Kol kas tai palieku kaip yra ir imuosi kitos konjektūros.

4.3. Kita konjektūra gali išplaukti, susiejus menininko išmonę su neišspręstomis problemomis.

Aš nekreipiu dėmesio į tai, kad tas, kuris fabrikuoja šį susiejimą, esu aš. Ar mes jį priimsime ar, vėl atmesime, priklauso nuo mūsų patikrinimo kokybės. Aš jums negaliu pasakyti, kaip kitaip Jūs galėtumete pasiekti sąsajos idėją, išskyrus analitinį darbą, keldami problemas ir nuolat sugrįždami prie stebėjimo. Kada pažirs kibirkštis ir kaip ją galima iškelti, neįmanoma pasakyti.

Viena idėja galėtų būti, pvz., tokia: ryšys tarp *mūsų* košmaro, ramaus ežero ir prie kranto pastatyto vienintelio identifikuojamo pastato, Bakcho šventyklos. Kaip mes galime idėją išplėsti į hipotezę? Mitologijoje ir tapyboje turime tyrinėti Bakcho – spindinčio ežero ryšius. Tad dar sykį imsime ieškoti literatūros ir paveikslų. Mitologinėje literatūroje susidursime su Bakcho arba Dioniso veidrodžiu, apie kurį antikos neoplatonikai spėjo, kad jis parodąs visą pasaulį su visa jo įvairove ir visais įvykiais ir yra sielų pranykimo materijos sumaištyje ir viliojančioje painiavoje priežastis[14]. Aišku, kad mums to gali reikėti išplečiant konjektūrą tik todėl, kad paveiksle yra parodytas spindintis ežeras *ir* šalia – Bakcho šventykla, ir būtent taip, kad spindėjimas elementų sti-



6 iliustr. *Semelės mirtis ir Bakcho gimimas,* ofortas: Blaise de Vigenère (leid.), *Les Images de Philostrate*, Paryžius 1629, p. 108.

chijos viduryje *negali* būti suvokiamas kaip natūralus fenomenas (kaip, pavyzdžiui, peizaže *Ramybė*).

Akivaizdūs galimi išplėtimai. Pavyzdžiui, du žaibo smūgiai danguje galėtų būti Bakcho ir jo tėvo Dzeuso tolesnis netiesioginis įrodymas: Bakcho motina mirė Tėbų pilyje, kai Jupiteris turėjo būti joje kaip savo sutuoktinėje – būtent audroje, nors Jupiteriui teko ne didysis, o būtent mažesnysis, antrasis žaibas. Jeigu įsiskaitysime į to meto iliustraciją, kurioje rodoma Semelės mirtis ir Bakcho gimimas (6 iliustr.), galėsime į hipotezę įtraukti Poussino paveiksle esančią pilį, kurią paliečia mažesnysis žaibas. Tik dabar kitame Poussino paveiksle mes atpažįstame nutapytą Bakcho veidrodį, ir tik dabar iš naujo skaitant Ovidijų mums aišku, kad pirmąjį kartą apskritai nepastebėjome jokio Bakcho ryšio su pasakojimu apie nelaimingą meilę, nes buvome užsiėmę identifikacija. Mes konstatuojame, kad Piramo ir Tisbės istorija yra susikryžiavusi su Bakcho gimimu, iškilimu ir galingu poveikiu (3 ir 4 knygos).

Ar mes galime tai sujungti su nelaiminga meile? Negalime be kitos hipotezės. Yra pavaizduotas – priešingai tradicijai – tragiškas posūkis nuo laimės į nelaimę, kurioje Tisbė atpažįsta mirštantį mylimąjį. Bakchas yra ir tragedijos, ir satyrinės pjesės, bakchantiško džiaugsmo ir laimės virtimo nelaime viešpats. Dar pridurkime, kad audringas dangus iš giedrumos virsta tamsumomis (šį virsmą rodo ir šilkmedžio vaisiai), aišku, ir atvirkščiai.

Šiuo tekstu mes sukūrėme reikšmės konjektūrą, paremtą daugelio (ne visų) dalykų padėtimis. Jau dėl šios priežasties turime spėti, kad yra galimos kitos abdukcijos. Dažniausiai džiaugsmas savo tekstu yra toks didelis, kad negali įsivaizduoti, kaip kas nors dar galėtų sukurti kitą tekstą. Galbūt mes visai mielai nepastebime, kad keletas dalykų padėčių, pvz., liūto užpuolimas arba fortūna kaip audra ir laimė nelaimėj, dar nesusietos. Be to, mes atskleidėme, kad Théophile de Viauso tragedija pateikia svarbų audros susiejimo su nelaiminga meile motyvą. Tragedija iškėlė klausimą apie politinę nelaimės priežastį, bet į jį dar neatsakyta. Mes čia turime pranašumą, kad kieno nors kito konjektūra keletą šių dalykų padėčių suvokia kaip fortūnos poveikius audroje, gyvūnų užpuolime, priešingame vėjuje prieš Tisbę ir sujungia su 1648 metų tapytojo pasisakymu, kad jis norėjęs pavaizduoti aklos ir pamišusios fortūnos poveikį[15]. Mūsų konjektūros konfrontacija su kitų konjektūromis padeda mums žengti pirmąjį objektyvacijos žingsnį, nes turime

savęs paklausti, ar jos nesuderinamos, ar viena kitą papildo, ar mes turime atmesti savo konjektūrą ir priimti kitą, ar kurti kokią nors trečiąją.

4.4. Kiekviena konjektūra implikuoja hipotezes apie vaizdavimo būdą ir yra papildoma šių hipotezių refleksija.

Taigi konjektūra išnagrinėjama taip, kad ją iš dalies reikia patikrinti stebėjimu. Poussino konjektūra teigia visišką vėtros, poveikių ir nelaimės akivaizdumą, Belloris akivaizdume girdi neakivaizdumą, būtent griaustinio dundėjimą. Poussinas minėjo lojantį šunį. Abi konjektūros apie fortūną ir Jupiterį – Bakchą teigia, kad akivaizdumo sugretinimas vedąs per netiesioginius įrodymus į (paradoksalų) neakivaizdumo buvimą ir abi akivaizdumo bei neakivaizdumo eilės esančios susijusios, nes atitinka santykį. Yra hipotezė, kad vaizdavimas susiejąs akivaizdumą ir neakivaizdumą. Visa tai galima užrašyti šitaip:

I	II	III	IV
Gamta	Santykis	Mitas	Moralas
Vėtra	Priežastis	Jupiteris	
Sąmyšis	Peripetija	Bakchas	Fortūna
Nelaimė	Pasekmė	Piramas ir Tisbė	

Nenorėčiau daugiau komentuoti šio pasiūlymo, nes ir taip matote, kad jame yra visos konjektūros, išskyrus Bellorio konjektūrą, ir jis susijęs su vaizdavimo pobūdžiu.

5. Validavimas: argumentatyvus įtikrinimas

5.1. Validacija, t. y. argumentatyviu reikšmės įtikrininimu, interpretacija papildoma taip, kad ją galima laikyti teisinga.

Interpretacija yra išsami ir teisinga, jeigu ji yra korektiškai parengta ir argumentatyviai įtikrinta. Gali būti keletas teisingų vieno kūrinio interpretacijų, ir nė viena jų nėra kitos paneigimas. Interpretacijos neteisingumą galima atskleisti tik įrodžius metodo klaidą. Jeigu trūksta argumentatyvaus reikšmės įtikrinimo, t. y. metodas nėra užbaigtas, konjektūra tebėra nuomonės stadijoje. Validavimas nesiekia tikslo reikš-

mę apginti kaip „objektyvią" arba nustatyti instanciją, kuri galėtų patvirtinti išvadas.

5.2. Jeigu galima, reikšmė tikrinama atsižvelgiant į tai, ar menininkas galėtų jai pritarti.

Jeigu menininkas dar gyvas, pateikiame jam parengtą reikšmę ir paklausiame jo, ar joje kas nors netrikdo. Neklauskite, ar reikšmė atitinka jo intenciją. Jūs rizikuojate, kad menininkas daugiau žinos apie intencijos ir meninio darbo santykį arba kad jis bus geriau už jus perskaitęs Wittgensteiną ir jums atrėš: „Iš kur aš galiu tai žinoti, aš juk taip pat turiu tik simbolį"[16]. Jeigu menininko nebėra tarpe gyvųjų ir Jūs pateikėte reikšmę analizuodami ir kūrybiškai abdukuodami, šis patikrinimas bus sunkus, nes Jūs jau įtraukėte menininko biografiją ir jo pasisakymus ir neturite kitos galimybės kitu būdu rekonstruoti menininko požiūrį. Patikrinimas gali būti tik tas, kad Jūs aiškiai sugretinsite reikšmę ir biografiją, menininko pasisakymus bei kūrinius ir ieškosite prieštaravimo, o ne patvirtinimo.

5.3. Lyginamuoju stebėjimu patikrinama, ar ginamas vaizdavimo pobūdis yra istoriškai ir individualiai įmanomas, t. y., ar jis atitinka taisykles.

Iš dalies medžiagą šiam patikrinimui parengėte analizuodami žanrą (3.4 ir 3.5), taip pat preliminariai išsiaiškinote, kokias taisykles atitinka meninė kūryba. Dabar pabandysime apibrėžti ne istorines žanrų taisykles ir individo meninės veiklos taisykles, bet istorines ir individualias vaizdavimo taisykles: ką gali parodyti XVII amžiuje Romoje tapyti Poussino paveikslai ir kaip jie tai daro? Žinoma, uždavinys nėra lengvas: vaizdavimo taisyklių nustatymas reikalautų sistemiškai ir istoriškai analizuoti vaizdinę reprezentaciją. Mūsų atveju turime apsiriboti tyrinėjimu, ar galime rasti to paties tapytojo (arba jo amžininkų) kūryboje panašius akivaizdumo ir neakivaizdumo ryšius, panašų šuolį į tai, kas neatvaizduojama, pvz., garsai ir šnaresiai, ir analogišką pateikimą bei nuslėpimą. Jeigu iš pradžių analizuosite antrąjį Poussino 1650 metų autoportretą, padarysite gerą pradžią argumentatyviam *Peizažo su Piramu ir Tisbe* reikšmės nustatymui.

5.4. Patikrinama, ar suderinamos yra funkcija bei reikšmė.

Funkciją galima nustatyti iš užsakymo, pirmosios buvimo vietos ir objekto naudojimo. Galima tyrinėti santykius tarp formos, funkcijos ir turinio[17]. Poussino paveikslo atveju estetinė funkcija (menas kaip kūrinio funkcija) yra pakankamai įtikrinta visuotinėmis istorijos taisyklėmis, buvimo vieta vieno mokslininko kolekcijoje ir numanomu užsakymu. Tačiau kokia yra meno funkcija? Belloris savo aprašyme minėjo emocionalų poveikį, Poussinas aprašė savo absoliutaus pamėgdžiojimo meną, mūsų reikšmė sujungė pamėgdžiojimą, pasislėpusių dievų rodymą su fortūnos poveikio atskleidimu. Klausimą, ar tai suderinama su istorinėmis meno funkcijomis, mes išsiaiškiname iš menininko biografijos, iš jo pasisakymų, užsakovo biografijos, tyrinėdami meno teoriją, ypač recepcijos teorijas bei jų paplitimą, ir faktinį meno vartojimą. Pateiksiu tik dvi nuorodas: meno literatūra dažnai gina požiūrį, kad meno funkcijos esą *delectare, docere* ir *movere* (pradžiuginti, pamokyti ir sujaudinti). Mes galėtume patyrinėti, ar tai galioja menininkams ir užsakovams.

Antrąją nuorodą aš paimsiu iš vienos Poussino pastabos. 1648 metais jis rašė, kad suplanuotų paveikslų apie pamišusios fortūnos galią funkcija turėjusi priminti žmonėms išmintį ir dorybę bei paskatinti juos būti ištvermingiems[18]. Tai nuoroda į kognityvinę, emocionalią ir moralinę funkciją: pažinimas, sukrėtimas ir stoiškas dvasios grūdinimas. Mes galime spėti, kad funkcija ir reikšmė mūsų atveju buvo suderintos. Jeigu tarp funkcijos ir reikšmės kyla prieštaravimas, funkcija kaip argumentas atkrinta. Jeigu mes reikšmę galime pagrįsti kitais argumentais, funkcijos prieštaravimas jos nenuneigia. Dėl funkcijos reikia paklausti, ar mes turime pateikti aiškinimą tam, kad tapytojas funkciją šiuo konkrečiu metu norėjo pasiekti būtent šiais paveikslais, ar užsakovai užsakė būtent šiuos paveikslus. Užsiiminėti istoriniu aiškinimu – tai vieną atvejį išvesti iš bendrųjų elgesio taisyklių ir iš individualių motyvų. Tad priežasčių turime ieškoti istorinėje ir socialinėje menininko aplinkoje, istoriniame „kontekste" ir menininko reakcijose. Aiškinimas galėtų būti toks: politiniai frondos neramumai Prancūzijoje ir liaudies maištai Europoje po 1648 metų kėlė Poussinui begalinį nerimą. Stoiškai pozicijai jis įsipareigojo, pamatęs pasaulio sumaištį. Tai yra galimas funkcijos, o ne paveikslo reikšmės aiškinimas.

5.5. Pagrįsdamas savo metodą ir argumentais įtikrindamas reikšmę, aš sukuriu prielaidas tam, kad kiti galėtų pagrįstai pritarti mano interpretacijai arba galėtų ją pagrįstai nuneigti.

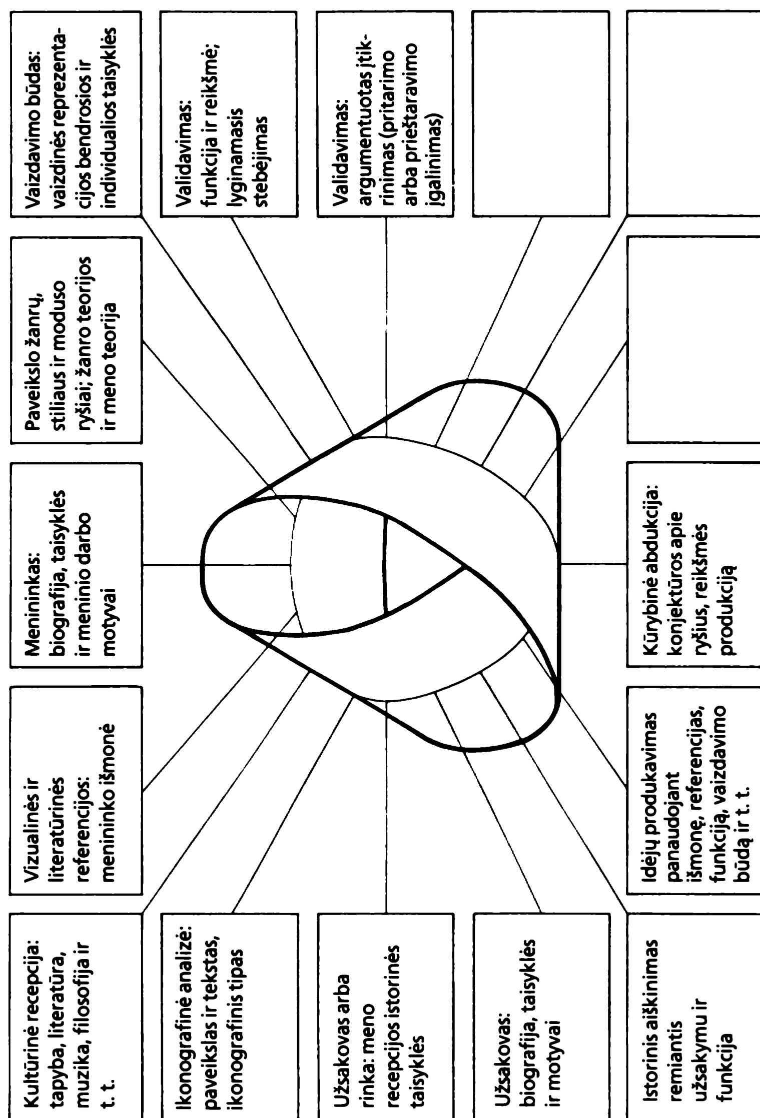
Išdėstydamas ir pagrįsdamas savo metodą ir argumentais įtikrindamas savo rezultatus, aš tampu argumentacijos bendrijos nariu. Norėčiau tai laikyti mokslinės veiklos prievole. Savo metodą ir savo išvadas mes turime išdėstyti taip, kad kiti būtų ne mūsų įtikinėjimo objektai, o protingo diskurso dalyviai. Kalbama apie tai, kad mes jį tęsiame, jam pritariame ar prieštaraujame. Jeigu susilauksime pritarimo, tai mūsų interpretacija bus validuota intersubjektyvaus pritarimo, mes jos nelaikysime galutiniu aiškinimu. Mes neužmirštame nei diskurso istoriškumo, nei interesų kaitos.

5.6. Interpretacijos figūra, neapibrėžta plokštuma, gali tarnauti kontrolei, ar niekas nebuvo užmiršta.

Aš baigiu šia maža mnemotechnine pagalba, priemone, padedančia prisiminti (7 iliustr.). Kitaip nei pirmajame šios figūros pristatyme (2 iliustr.), dabar laukai užrašyti. Kai kurie palikti tušti. Norima parodyti, kad jums pateikta ne uždara sistema, bet ją galima praplėsti sąsaja. Ar Jūs ją pakeisite ir kaip pakeisite, priklauso nuo to, ar pritariate pagrindams, ar juos atmetate.

6. Literatūros nuorodos ir bibliografija

Išsamesnis šių nurodymų pagrindimas iš dalies yra mano knygoje *Įvadas į meno istorijos hermeneutiką. Paveikslų aiškinimas*, Darmštadtas, 4 papild. leidimas 1992. Už kai kurių pozicijų reviziją dėkoju Georgui Germannui, Hansui Robertui Jaussui, Wilhelmui Schlinkui ir savo studentams iš Ciūricho bei Freiburgo. Pavyzdys ir veikimo būdas buvo aptarti viename paskaitų ciklo „Meno istorija – bet kaip?“ seminare Miunchene 1987 metų sausio 31 dieną. Dėkoju seminaro dalyviams. Rašant šiuos nurodymus Klauso Weimaro knyga *Literatūrologijos enciklopedija*, Miunchenas 1980, man buvo svarbesnė negu gali parodyti atskiros nuorodos.



7 iliustr. Interpretacijos figūra su paskiromis operacijomis

[1] P. Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, hrsg. von J. Bollack und H. Stierlin, Frankfurt a. M. 1975; H. R. Jauss, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1, München 1977; Weimar, Enzyklopädie (žr. a.)

[2] W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. 1, 2: Abhandlungen, Frankfurt a. M. 1974, p. 361–508, ypač 503–505.

[3] Weimar, Enzyklopädie, § 285–297.

[4] P. Ricoeur, Sa tâche de l'herméneutique; La fonction herméneutique de la distanciation, in F. Bovon, C. Rouiller (Hg.), Exegises. Problemes de méthode et exercises de lecture, Neuchâtel – Paris 1975, p. 179–215.

[5] A. Blunt, The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue, London 1966, Nr. 177 p. 126. – Apie paveikslą plg. mano knygą: Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe, Frankfurt a. M. 1987, 2 Aufl. 1995; Nicolas Poussin, Claude Lorrain. Katalog der Ausstellung im Städel, Frankfurt a. M. 1988; Nicolas Poussin 1594–1665. Katalog der Ausstellung in Paris 1994, Paris 1994, Nr. 203, p. 453–456.

[6] N. Poussin, Correspondance, hrsg. von Ch. Jouanny, Paris 1911, Nachdruck 1968, Nr. 188, p. 424.

[7] Apie saviinterpretacijos problemą plg. dabar pavyzdinę J. Thürlemanno analizę: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986.

[8] Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura... nuovamente dato in luce..., Paris 1651, Kap. 64, p. 14; J. Bialostocki, Une idée de Léonard réalisée par Poussin, in *La Revue des Arts* 4, 1954, p. 131–136; L. Marin, La description du tableau et le sublime en peinture. A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet, in *Communications,* 34, 1981, p. 61–84.

[9] F. Schmitt – von Mühlenfels, Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik (Diss. Heidelberg), Heidelberg 1972.

[10] Th. de Viau, Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie. Kritische Edition von G. Saba, Neapel 1967.

[11] A. Blunt, Nicolas Poussin, London – New York 1967, Bd. I, p. 235; A. Palladio, I Quattro Libri dell' Archittura, Venedig 1570, 4. Buch, p. 85–87.

[12] U. Eco, Th. A. Sebeok (Hg.), Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce, München 1985.

[13] G. P. Bellori, Le vite de'Pittori, Scultori e Architetti moderni (1672), hrsg. von E. Borea, Turin 1976, p. 455.

[14] L. Vinge, The Narcissus Theme in European Literature up to Early 19th Century, Lund 1967, p. 123–195; XVII amžiaus žinojimas remiasi Plotinu ir Macrobiusu, kuriuos populiarino: E. Panofsky, A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm (Nationalmusei Skriftserie Nr. 5), Stockholm 1960.

[15] R. Verdi, Poussin and the „Tricks of Fortune", in *The Burlington Magazine* 124, 1982, p. 680–685; plg. R. Brandt, Pictor philosophus: Nicolas Poussins „Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe", in *Städel Jahrbuch*, 12, 1989,

p. 234–258; S. Mc Tighe, Nicolas Poussin's representation of storms and *Libertinage* in the mid-seventeenth century, in *Word and Image*, 5, 1989, p. 333–361.

[16] L. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, 504, in L. W., Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1969, p. 447.

[17] H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981; W. Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

[18] Poussin, Correspondance (kaip 6 past.), p. 384.

S. Alpers, The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago 1983; dt.: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von W. Kemp, Köln 1985.

O. Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, 4. verb. Aufl., Darmstadt 1992 (su istorinės meno interpretacijos bibliografine rodykle).

M. Baxandall, Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven u. London 1985; dt.: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, übers. v. R. Kaiser, eingeleitet von O. Bätschmann, Berlin 1990.

H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

H. Belting, D. Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983.

G. Boehm, H. Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst–Kunstschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995.

N. Bryson, Word and Image. French painting of the Ancien Régime, Cambridge u. a. 1981.

M. Imdahl, Giotto – Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Bd. 60), München 1980.

N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey (Hg.), Visual Theory. Painting and Interpretation, New York 1991.

H. R. Jauss, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1, München 1977.

E. Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie, Theorien–Entwicklung–Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), 5 Aufl., Köln 1995.

W. Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Neuausgabe, Berlin 1992.

B. Lang (Hg.), The Concept of Style, rev. u. erw. Aufl., Ithaca und London 1987.

W. J. T. Mitchell (Hg.), The Language of Images, Chicago und London 1974.

W. J. T. Mitchell, Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago und London 1986.

G. und M. Otto, Auslegen. Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern, 2 Bde., Seelze 1987.

E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von H. Oberer und E. Verheyen, 2. erw. Aufl., Berlin 1974.

E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts, Garden City N.Y. 1955; vok.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978.

D. Preziosi, Architecture, Language and Meaning. The Origin of the Built World and its Semiotic Organization (Approaches to Semiotics, Bd. 49), Den Haag 1979.

P. Ricoeur, De l'interpretation. Essai sur Freud, Paris 1965; vok.: Die Interpretation. Ein Versuch über Freud, Frankfurt a. M. 1969.

M. Roskill, The Interpretation of Pictures, Amherst 1989.

M. Schapiro, Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text (Approaches to Semiotics, Bd. 11), Den Haag, Paris 1973.

P. Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, hg. von J. Bollack und H. Stierlin, Frankfurt a. M. 1975.

F. Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Berlin 1986.

K. Weimar, Enzyklopädie der Literaturwissenschaft, München 1980.

Th. Zaunschirm, Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker, Klagenfurt 1993.

Hansas Beltingas

Kūrinys kontekste

1. Įvadas

Labai keista, kad vis dar kyla debatai dėl vienintelio teisingo būdo suprasti meną ir užsiiminėti meno istorija. Tokio būdo nėra. Bet meno kūriniams keliami klausimai keičiasi. Atitinkamai skiriasi ir atsakymai. Kartais klausimo ir atsakymo žaidimas virsta save patį ratifikuojančiu metodu. Tada tai, ką galima įrodyti, nuvertinama iki savo pranašumų iliustracijos ir neretai supainiojama aiškinimo priemonė ir tikslas. Jeigu netrūksta atkaklumo, kiti veikimo būdai, nors ir sumanyti ne kaip tokie, tampa metodais, žinoma, klaidingais metodais. Savaime suprantama, informacijos, kurias pateikia meno istorija kaip mokslas, ir keliai, kuriais ji to siekia, turi būti patikrinti ir aiškūs. Bet interpretacijos ir paaiškinimai, kuriuos galima su tuo susieti, priklauso nuo interpretatoriaus iškeltų klausimų bei interesų. Jeigu jie seniai nagrinėjami ir į juos gaunami išsamūs atsakymai, tai dėmesys nukrypsta į naujus klausimus, į kuriuos dar reikia gauti atsakymus, bet tai nereiškia, kad nustotų veikusi ligtolinių aiškinimų įrodomoji galia.

Taip šiandien klojasi stiliaus kritikai ir meninės formos hermeneutikai, kuria prasideda meno istorija kaip mokslas ir kuri atsiriboja ir nuo filosofinės estetikos, o kartu ir nuo pagalbinių istorijos mokslų. Be to, ji atveria prieigą prie meno kūrinio, bet jos reikšmė yra siauresnė, negu atrodė ilgą laiką, ypač jei klausimai sklando meno vidinės plėtros horizonte ir jeigu estetinė meno funkcija laikoma tiek dominuojančia, kad ji tiesiog suponuojama. Kol meninis patyrimas buvo tarsi privalomasis kultūrinis pratimas, meno istorija galėjo atsidėti uždaviniui jį gilinti lygindama kūrinius ir padaryti jį pažinimo malonumu. Nuo to laiko, kai pasikeitė kultūrinis kanonas, šie estetiniai pratimai nebėra tokie savai-

me suprantami ir kartu nebesuteikia galimybės suvokti kūrinio meninį pobūdį. Prasidėjus krizei, mielai kalbama apie kūrinio bendrąsias aplinkybes, kurias galima lengviau suprasti. Siekiamas kūrinio suvokimas jau kaip problema perkeliamas į kūrinio atsiradimo laiką. Įsitraukęs į šią diskusiją adeptas su palengvėjimu konstatuoja, kad istoriniame kūrinyje buvo svarbūs ir įtikinamesni pagrindimai, kurie ne tik ir ne iškart pasibaigdavo jo meniniu pobūdžiu. Meno supratimas neatsidurtų pavojuje, jeigu mes neapsiribotume vien kalbėjimu apie meninę kūrybą savyje ir jos koordinačių nustatymu stilių raidos kelyje. Žinoma, klausimas apie tai, kokios yra prieigos prie kūrinio sąlygos, negali tapti alibi nepaisyti meninės formos analizės. Šis klausimas tik tada turi prasmę, jei jis formą pateikia naujai, dar nematytu aspektu. Taigi negali būti kalbos apie paskesnį kerštą menininkui ir jo kūrinio paveržimą, paverčiant jį istorinių santykių iliustracija. Specialybės savirefleksija veikiau prisako svarstyti tuos klausimus, kuriuos ji nori ir gali kelti savo istorinei medžiagai.

Toliau kalbama ne apie metodą, o apie spektrą galimybių, kurios leidžia matyti kūrinį tame kontekste, kuriame jis atsirado ir kuriam jis buvo skirtas. Tenai investuotų sąlygų ir pasakymų rekonstrukcija galbūt konkrečiau atskleidžia jo formos ypatybes, į kurias anksčiau buvo mažai kreipta dėmesio. Čia svarbiausia žanras, aplinka ir technika, taip pat pastatymo vieta ir istorinis patyrimas, kaip ir turinys, kiek jis veikė formaliosios struktūros pasirinkimą. Kas šiandien nori patirti tik meno antlaikiškumą, menkins tokius faktorius ir istorinę informaciją vertins tik kaip papildymą, o ne kaip tikrą pagalbą aiškinant formą. Taip pat tas nenorės suprasti, kad kartais antlaikinis kūrinio rangas išryškėja ne tik jį teigiant, o nuo laiko priklausomų kūrinio bruožų fone. Galų gale tas tuo labiau protestuos, kai toliau menas bus suprantamas ne kaip universali nuteigtis, bet kaip specifinė kultūrinė kūrinio ar paveikslo užduotis. Ne viskas, ką mes šiandien laikome menu, yra atsiradę kaip menas arba, supratus estetinį charakterį, kaip meno įrodymas. Tada apskritai tik ir tegalima kelti klausimą apie kūrinio meninį pobūdį, kuris anksčiau būdavo tiesiog suponuojamas. Tačiau jis įsigali tik renesanso laikais, kai atsiranda kolekcionieriaus figūra ir menininkui pripažįstamas kūrinio kūrėjo statusas.

2. Dėl funkcijos sąvokos istorijos

Konteksto ir kūrinio tarpusavio santykiams apibūdinti įsigalėjo atgrasi *funkcijos* sąvoka, kurią iki tol, kol ją galima bus prasmingai vartoti mūsų supratimu, pirmiausia reikia išlaisvinti nuo daugybės nesusipratimų. Tam tikriausiai pakaks keleto nuorodų. Kai R. Garaudy's Fernando Légerio rinktinius raštus apibendrino pavadinimu *Fonctions de la peinture,* tai turėjo galvoje tikrąją tapybos paskirtį, taip pat ir jos estetinę konstituciją[1], trumpai tariant, moderno mene pagrindimą, kuris turėjo apsaugoti nuo klaidingų, tiek estetinės, tiek ir socialinės prigimties apibrėžčių.

Funkcijos sąvokos istorija pirmiausia plėtojosi moderniajame *funkcionalizme*. Čia forma įvairiai išvedama iš būtinumo, iš gamtos ir jos dėsnių arba naudojimo tikslo, ir kartais kildinimas virsta mechanistiniu aiškinimu. Funkcionalistinės teorijos viršūnė buvo pasiekta moderniojoje architektūroje Le Corbusier aplinkoje, aiškiai nutolstant nuo istorizmo gryno dekoro ir formų citatų[2]. Jos kredo tapo *Forms follows function*, arba forma nulemia funkciją. Architektūroje ir dizaine atsisakymą nuo klasicistinių tradicijų galima lengviau pagrįsti, nes čia reikėjo surasti ir taip pat pavaizduoti tiesioginį naudojimo tikslą. Tik kartais tendencija tai daryti kaip mašinai ir jos funkcinei formai yra perdėm akivaizdi. Tačiau, kaip parodė Edwardas Robertas de Zurko, funkcionalistinės teorijos ištakos siekia bent jau Švietimo amžių[3]. „Architecture parlante“ prancūzų revoliucijoje yra kaip jos formos išraiška. Be to, jau J. J. Winckelmannui grožis yra būtinybės išraiška, ir Lessingas *Laokoone* (1766) vaizduojamojo meno aplinką, kitaip nei literatūrą, apibrėžia imanentinėmis taisyklėmis, kurios pastarajam būdingos nuo pat pradžios, iš prigimties[4].

Ši tradicija taip pat paaiškina ir tą aplinkybę, kad meno istorijoje funkcijos sąvoka buvo susijusi su grynai meniniais tikslais. Pavyzdį, kuris laiduoja už daugelį kitų, pateikia Bernhardas Berensonas savo *Florentine Painters of the Renaissance,* kur jis rašo: „Every line is functional, that is to say, charged wiht purpose“, ir toliau tęsia: „determined by the need of rendering the tactile values“[5]. Kadangi, jo nuomone, taktilinės arba haptinės kokybės sudaro Florencijos meno esmę, atskiro kūrinio, net vienos vienintelės linijos funkcija yra priartėti prie šio meninio tikslo, kuris izoliuojamas kaip tikrasis lokalios plėtros *raison d'être*. Užmeniniai kūrinio faktoriai, kurie priklauso funkcijos sąvokai, Berensono modelyje nevaidina jokio vaidmens.

Horstas W. Jansonas 1981 metais vienoje Groningene skaitytoje paskaitoje, kuri po metų publikuota kaip savarankiškas veikalas, nagrinėjo problemą, kaip meno istorija galėtų pasinaudoti funkcijos sąvoka, nedarydama mechanistinės funkcijos teorijos klaidų[6]. Susiformavus „formalistinei“ meno istorijos tradicijai, buvo domimasi vien *estetine meno funkcija* ir vengiama visų praktinių ar semantinių kūrinio apibrėžčių. Rezultatas buvo formos ir turinio atskyrimas, kuris ir meno istoriją padalino į stiliaus kritikos ir ikonografijos stovyklas. Todėl Jansonas reikalavo vėl suartinti formą ir turinį, tyrinėjant funkciją ir kontekstą, kuriame atsirado kūrinys.

3. Dėl tyrimo būklės

Jau Jacobas Burckhardtas kritikavo meno istoriją „kaip grynąją stilių ir formų“ istoriją. Šalia menininkų biografijų „pasakojančiosios meno istorijos“ jis norėjo pastatyti „vaizdavimą pagal dalykus ir žanrus“, kad aiškiau nušviestų už meninės produkcijos veikiančias „varomąsias jėgas“[7]. Tačiau sumanymas liko projekto stadijoje. Ten buvo suplanuota renesanso tapybą aptarti „pagal objektus ir uždavinius“, taigi pagal altoriaus–retabulo ir devocinio atvaizdo funkcijas[8]. Šis kelias pasirodė vaisingas Helmuto Hagerio ir pastaruoju metu Henko van Oso darbuose apie ankstyvojo italų altoriaus paveikslo formos kaitą[9]. Pastarasis yra uždaras kūrinio žanras su bendromis problemomis, kaip ir viduramžiais bažnyčios fasadai, arba Naujaisiais laikais paminklo, portreto, peizažo ir natiurmorto žanrai[10]. Senosios informacijos priemonės – knygų tapyba ir spausdintinė grafika – ir naujos informacijos priemonės – fotografija ir plakatas – siūlo panašias koherentines galimybes suprasti kūrinį ir tradicijos, ir kaip kintančios suvoktos funkcijos kontekste.

Žinoma, *žanras* ir *informacijos priemonės* leidžia nustatyti tik bendrąsias ribas, kuriose po to reikia kelti klausimą apie konkretų kūrinį, kad būtų tiksliau suvokta funkcija ir suprasta jos įtaka *individualiam* kūrinio *pavidalui*. Tačiau ribos suteikia galimybę atskleisti paveikslą kūrinių eilėje, kuri iš esmės skiriasi nuo kūrinių eilės stiliaus raidoje. Ji yra nuorodų kontekste, kuriame svarbūs realūs pavyzdžiai ir konkretūs įpareigojimai, kurie pateikiami užsakovo arba atspindi skonio bei pasaulėžiūros konvencijas.

Autorius iškėlė sau uždavinį tyrinėti temos *Paveikslas ir publika viduramžiais formos bei funkcijos* savitarpio ryšį[11]. Pirmoji studija klausi-

mo formuluotę pritaiko ankstyvojo devocinio atvaizdo Italijoje istorijai. Čia ikonai buvo suteiktos naujos funkcijos, į kurias ilgainiui orientavosi jos pavidalas. Tad *pavidalo kaita* įvairiopai susijusi su *funkcijos kaita,* tačiau tarp jų negalima dėti lygybės ženklo. Antroji studija yra skirta Jano van Eycko pasakojimo stiliui, pirmiausia knygų miniatiūroms ir tokiems kūriniams, kurie priklausė kitai aplinkai ir turėjo kitą funkciją negu devociniai atvaizdai ir epitafijos jo vėlyvojo Oeuvre centre[12]. Trečioji studija dar tik rengiama. Jos tema yra viešoji Italijos sienų tapyba prieš Renesansą[13]. Šis komunalinis menas turi kalbos stilių, kuris disponavo galimomis rinktis alternatyvomis ir aktualių turinių perteikimą nukreipė į istorinę publiką. Paveikslo vieta, publika ir (religinės arba politinės) temos dalyvauja formalioje šių monumentalių sieninių paveikslų konstitucijoje. Klausimai keičiasi prasidėjus Renesansui. Tada atsirandantis kolekcinis paveikslas pirmąkart akcentuoja estetinę funkciją ir meninę invenciją[14].

Funkkolleg Kunst, kurio tekstai pasirodo nuo 1984 metų, mokslinis kolektyvas, vadovaujamas Wernerio Buscho, meno funkciją pasirinko meno istorijos įvado tema[15]. Meno istorija aprašoma kaip jo (religinės, estetinės, politinės ir vaizduojamosios) funkcijos kaita. Schema neišvengiamai supaprastina dalykus, turint galvoje ne laiko nuoseklumą, bet viena į kitą prasiskverbiančių ir kartais viena kitą keičiančių funkcijų repertuarą. Svarbesnis už konkrečius atsakymus čia yra bandymas vertinti meną ne tiesiog kaip duotą, bet jo atsiradimą susieti su funkcijomis, kurios tam buvo svarbios. Šitaip išryškėja kontekstas, kuris buvo pritemęs, kai menas pradėjo muziejinę egzistenciją: ten jis buvo labiau skirstomas pagal mokyklas ir stilius. Žinoma, čia įsibrauna eksperimentinis charakteris, būdingas šiai klausimų formuluotei, jeigu ji sudidaktinama ir jau grindžiama poveikiu platiesiems sluoksniams. Tada negalima nei pasiūlyti garantuotų meno istorinės praktikos pagrindinių taisyklių, nei pretenduoti į monopolį.

Funkcijos tyrinėjimas ypač nelengvas ten, kur klausiama ne apie tam tikro kūrinio funkciją, bet apie meną kaip kūrinio funkciją – arba apie *estetinę* meno *funkciją*. Tada tai, kas atrodė visos vaizdinės produkcijos gimininė sąvoka, pasirodo kaip prasmės paveikslui suteikimas, įvykęs tik Renesanse. Nuo to laiko kūrybinis produktas įgauna savo vertę, kuri pripažįstama meno žinovų ir kolekcionierių. Poleminiu Fernando Légerio manymu, molbertinis paveikslas yra „de création strictement

individuelle, il perd sa valeur publique"[16]. Tačiau klausimo formuluotė tik tada būna vaisinga, jeigu giminine sąvoka menas gali apimti molbertinio paveikslo pavienes menines funkcijas, apie kurias galima kalbėti konkrečiau.

Nicolaso Poussino susirašinėjimas patvirtina, kad menininkas mąstė apie XVII amžiaus galerinio paveikslo poveikį[17]. Tai nėra paveikslas, kuris, jeigu jį įsigyja kolekcionierius, tarsi paskui ir atsitiktinai užima savo vietą tarp kitų galerijos paveikslų: jis veikiau dažnai jau suplanuotas šiai vietai galerijoje. Savo meniniu pavidalu ir savo prezentacija (rėmai, formatas, kartais ir uždanga) jis nelauktai tiesioginiu būdu apeliuoja į galerijos lankytojus. Be to, jis pasikliauja jų žinojimu ir jų, kaip literatūros žinovų, savivoka. Gvildendamas žinomą mitologijos ar istorijos temą, jis provokuoja palyginimą su literatūra: „Lisés l'istoire et le tableau, afin de cognoistre si chasque est aproprieé au subiect" („Skaitykite istoriją ir paveikslą, kad sužinotumėte, ar viskas pavaizduota pagal siužetą"[18]). Siužetas ir tinkamas jo pavaizdavimas moduso ar tono prasme susiję vienas su kitu. Ir humanistiniam paveikslo turiniui suprasti stebėtojas iš pat pradžių yra įtrauktas į meninės kūrybos akiratį.

Matyti, kad Aloiso Rieglio prieiga, bandanti stebėtoją atrasti paveikslo siekyje daryti poveikį, neapsiriboja olandiškuoju grupiniu portretu, kuriam jis yra paskyręs taip pavadintą 1902 metų studiją. Šiame žinomame tekste *išorinę vienovę,* kaip paveikslo ir stebėtojo sąsają, jis skiria nuo paveikslo asmenų *vidinės vienovės,* kad, lygindamas abu paveikslo „elgesio būdus", pagrįstų „istorinę estetiką"[19]. Stebėtojas būtent įtrauktas ypatingu būdu, jeigu paveikslas „žvelgia į jį". Bet jis taip pat turimas galvoje, jeigu paveikslas yra sukonstruotas tam tikram stebėtojo supratimui, kuris, pvz., tarsi yra užprogramuotas humanistine tema ir meno kūrinių kolekcijos, galerijos, kontekste. Dvigubai funkcijai, kaip galerijos paveikslas ir humanistinio išsilavinimo patvirtinimas, jis siūlo patirtį, kuri nesitenkina bendrąja „meno" sąvoka. XVIII amžiuje saloninis paveikslas atsidūrė viešosios meno kritikos lauke. Šios kritikos argumentus apibendrino Michaelis Friedas dviem sąvokomis – *Absorption* ir *Theatricality* Deniso Diderot prasme[20]. Yra diskutuojama realybė, kurią gali rodyti paveikslas, arba jos priešingybė, gryna fikcija. Ar stebėtojui parenkama ekspozicijos poza (*Theatricality*), ar paveikslas tarsi grįžta į vidų ir pasitraukia į save patį (*Absorption*) jis funkcionuoja kaip estetinės diskusijos, kurios normas patvirtina arba atmeta,

argumentas. Tuo tarpu išsirutuliojusi žanrų teorija (istorinė tapyba, portretas ir t. t.) pateikia oficiozinės meno akademijos organizacijai ir savęs vaizdavimui naują funkciją[21].

Taigi net menas, kaip kūrinio funkcija, debiutavusi palyginti vėlai, priklausė nuo istorinės kaitos ir apie tai iš esmės galima kalbėti, jeigu ji suvokiama taip, kaip buvo suprantama istoriškai. Kartu atskleidžiami meninės formos pagrindimai, glūdintys ne vien stilių nuoseklume ir menininko kūrybinėje raidoje. Veikiau jie reaguoja į santykių su menu kultūrines ir socialines konvencijas, kurias jie pozityvia ar negatyvia prasme atspindi ar kurioms užbėga už akių. Taigi net toje srityje, kuriai labai garsiai skelbiama estetinė autonomija, atskiras meno kūrinys yra išoriniame kontekste, į kurį jis atsako savo vidine, formalia struktūra. Jo situacija radikalizuojama, jeigu jis tarnauja politiniams ar apskritai propagandiniams tikslams; religinis kontrreformacijos menas ir absoliutizmo rūmų menas pateikia pakankamai tokių pavyzdžių. Turinys čia dominuoja tiek daug, kad menas tampa jo idealaus ar viltingo perdavimo instrumentu. Kartais jis formuluoja tikrovės idealą, kurio kitaip negalima patirti, ir taip daro įtaką viešajai nuomonei. Priešingai, karikatūra ir apjuodinimas arba abejotinų idealų iškoneveikimas mene skleidžiasi tik tada, kai šitas jų funkcijas pasiūlo visuomeninė situacija[22].

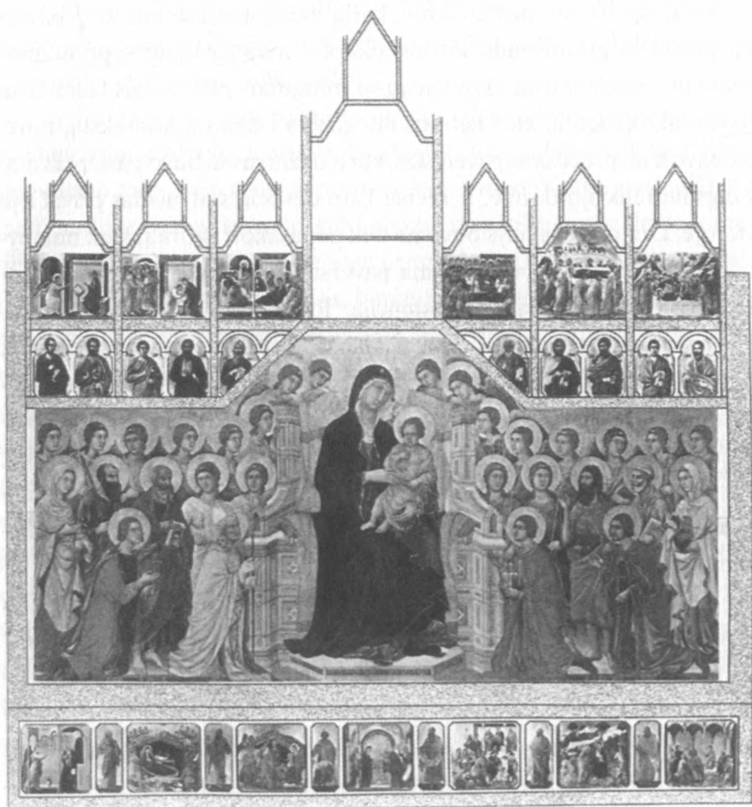
4. Kūrinys kontekste: Duccio Maestà

Viduramžiais paveikslas – statiniuose, kulto reikmenyse ar knygoje – taip glaudžiai susijęs funkcijomis, išeinančiomis už estetinio patyrimo ribų, kad mūsų klausimas atrodo beveik savaime suprantamas. Veikiau čia reikėtų teisintis kalbant vien apie meną, o ne pagrindžiant paveikslo integraciją į didesnį kontekstą. Net tada, jei kūrinys, pavyzdžiui, paveikslas ant medžio lentos arba skulptūra, pasirodydavo vienas sau, jis buvo suvokiamas kaip kultinis, kuriame rituališkai išryškėdavo kultinis asmuo. Ir valdovų statulos arba legendinio miesto įkūrėjo paminklai atlieka reprezentacijos užduotis, kurios tik deleguotos vykdantiems dailininkams. Ir antkapinis paminklas vėlgi turi kitas paveikslo funkcijas, kurias jis privalo įvykdyti prieš išreikšdamas menininko estetines normas arba pasiekimus[23]. Brangi medžiaga antkapių skulptūros poveikiui svarbi tiek pat, kiek ir vieta bei tema: tai požiūris į mirusįjį bei jo visuomeninį vaidmenį.

Italų tapyba ant medžio lentų, kurią toliau nagrinėsime kaip pavyzdį, prasidėjo premisomis, kurios anaiptol nėra savaime suprantamos šiandien, muziejų ir jų ekspozicijų su įrėmintais paveikslais laikmečiu. Savarankiška lenta, kuri nebuvo integruota į didesnį kontekstą, funkcionavo kaip procesinis paveikslas, kuris dažniausiai buvo paslėptas nuo žvilgsnių relikvijų dėžėje, ir rečiau kaip devocinis atvaizdas privačioje sferoje. Lentos uždavinys buvo ne tiek papasakoti istoriją, kiek nutapytame atvaizde, kurį buvo galima paversti kulto veiksmų objektu, pateikti asmeniui patiriamą egzistenciją. Todėl ir temos apribotos Marijos ir svarbiausių šventųjų vaizdavimais. Paveikslų temos buvo siauros, o jų objektinės formos – priešingai – plačios: nuo uždaromo daugiasąvarinio paveikslo tipo per nutapytą kryžių ant lentos iki panašaus į baldą nešiojamo altoriaus. Ši išorinio pasireiškimo įvairovė yra funkcijų, kurias tada įgijo savarankiškas paveikslas, įvairovės išraiška: viešuomenėje, vienuolynų ir korporacijų sluoksniuose, galų gale ir privačioje miegamojo ar vienuolyno celės aplinkoje.

Pagrindinė funkcija ilgai teko paveikslo lentai kultiniame bažnyčios centre. Altoriaus paveikslas[24] Italijoje, atrodo, iš pradžių buvo plastinė soste sėdinčios Madonos su vaiku figūra; neretai – spintoje su užveriamomis durimis ir pasakojamomis scenomis. Nutapyta versija buvo seniausia retabulo forma, kuris, kaip byloja sąvoka, buvo pastatytas už arba ant altoriaus mensos. Pranciškaus retabulai šioje aplinkoje tarnavo kultui ir jo stigmatizacijos įrodymui, kurio dėka naujas šventasis su penkiomis krucifikso žaizdomis buvo paverstas jo gyvavaizdžiu[25]. Didesnės bažnyčios pagrindiniame altoriuje greitai nebebuvo apsiribojama pavieniu paveikslu, nes relikvijų nuosavybė lokalinį šventųjų kultą išplėtė už tikrųjų tituluotų šventųjų. Poliptikas savo daugelio dalių ar daugelio sąvarų pavidalu pirmiausia yra ikonų frizas arba grupinė ikona. Šios funkcinės formos problema buvo suteikti formą vietiniam šventųjų ansambliui ant altoriaus; kaip išorinė matoma vienybė ji tarnavo vidinei teminei vienybei.

Toliau mes pasirinksime unikalų altoriaus paveikslą, kad taip parodytume, kokias normas jis atspindi ir kokias funkcijas vykdo savo žanre (altoriaus paveikslas) ir savo aplinkoje (paveikslas ant lentos). Pirmiausia čia galima atpažinti visai specifinę užduotį, kuri buvo fundamentali atrastai meninei formai. Kad galima būtų padaryti suprantamą paveikslą, reikia kalbėti apie užsakymo aplinkybes bei idėjas. Turima galvoje Duc-

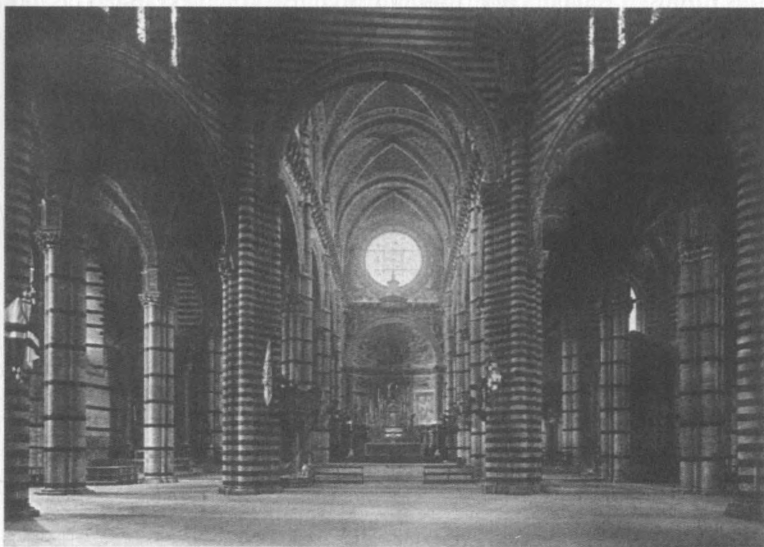


1 iliustr. Duccio di Buoninsegna. *Maestà,* 1308–1311. Šoninė pusė; Siena, Katedros meno kūrinių muziejus (rekonstrukcija pagal J. White)

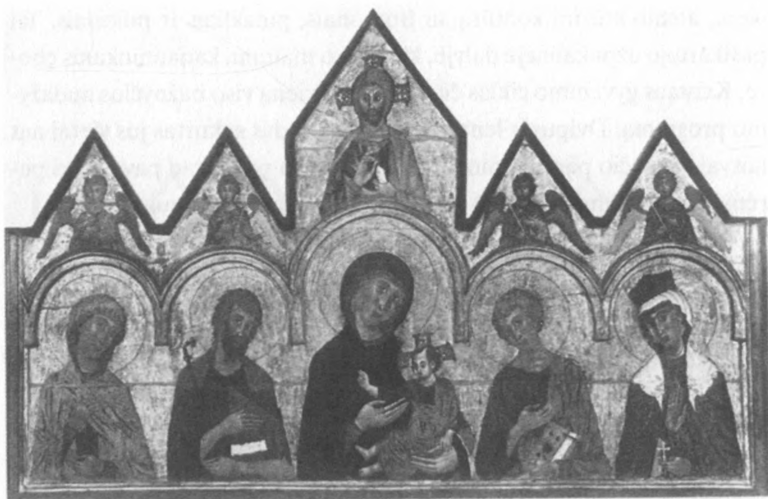
cio di Buoninsegna'os (apie 1255–1318) visame pasaulyje garsi Sienos katedros pagrindinio altoriaus lenta, vadinamoji *Maestà,* katedros ir miesto globėjos sosto paveikslas[26]. (1, 2 iliustr.) Ją 1308 metais užsakė miesto valdžia ir 1311 metais iškilmingai pergabeno į katedrą, kad ten, ant pagrindinio altoriaus, pakeistų senesnįjį miesto globėjos kultinį paveikslą – *Madonna del Voto*. XVIII amžiuje didžiulė lenta, kurios matmenys kadaise siekė 498 × 468 cm, buvo supjaustyta, daug kas išmėtyta arba visai pradingę. Tik viduriniąją šoninės pusės dalį, Madoną tarp angelų ir šventųjų, šiandien dar galima patirti kaip vienovę. Visumos vaizdinys reikalavo rekonstruoti trūkstamas dalis ir originalų įrėminimą. Be to, matyti, kad kūrinys iš viso turėjo penkias paveikslo zonas ir

vieną architektūrinį kontūrą su frontonais, pinakliais ir pilioriais. Tai pasikartojo užpakalinėje dalyje, kuri buvo matoma kanauninkams chore. Kristaus gyvenimo ciklas čia sujungia į vieną viso bažnyčios nudažymo programą. Dvipusės lentos dvigubas vaizdas sukurtas jos vietai ant laisvai stovinčio pagrindinio altoriaus ir kartu rodo, kad paveikslas perėmė du palikimus: Marijos altoriaus ir Kristaus altoriaus chore[27].

Pagrindiniu paveikslu siekiama dviejų fundamentaliai skirtingų altoriaus paveikslo tipų sintezės. Šie tipai, regis, Sienoje turėjo du garsius pavyzdžius. Tame pačiame altoriuje jis pakeitė penkių dalių *Madonna del Voto* retabulą, kurį Siena paskyrė naujajai miesto globėjai po pergalės prieš Florenciją prie Montaperčio (1261)[28]. Išlikusi tik vidurinioji dalis. Bet visumą galima rekonstruoti kaip 5 pusfigūrių ikonų po arkadomis frizą. Galbūt tai buvo pirmasis tokio tipo daugiadalis retabulas, sukurtas siekiant prie pagrindinės globėjos Marijos prijungti keturis miesto globėjus vyrus, kurių kultą Siena tada skatino. Jie taip pat supa ir *Maria Assunta* didžiajame choro apskritame lange (1287), kuris buvo matomas už retabulo[29]. Duccio *Maestà* jie akcentuojami klūpantys priekiniame plane: tik dabar Bartolomėjus pakeistas Viktoru, kurio relikvi-



2 iliustr. Sienos Katedra. Choras (ant pagrindinio altoriaus stovėjo Duccio *Maestà)* (Paveikslų archyvo Foto Marburg fotografija)



3 iliustr. Vigoroso da Siena. *Polipticktas,* 1280; Perugia. Muziejus)

jas Siena nuo to laiko buvo įsigijusi. Galbūt galima kaip prototipą įsivaizduoti 1280 metų tapytojo Vigoroso Sienoje sukurtą retabulą (3 iliustr.)[30]. Tačiau reikia atmesti frontonus, vaizduojančius dangiškuosius rūmus, ir retabulą priartinti prie architektūrinio ekraninio fasado.

Antrasis prototipas greičiausiai buvo miesto valdžios altoriaus paveikslas rotušės kapeloje, kurį Duccio pabaigė 1302 metais[31]. Šio pavyzdžio tipas yra gerai žinomas iš Duccio ir Cimabues'o Oeuvre. Marijos, vaizduojamos visa figūra, sosto, apsupto būrio angelų, paveikslas čia yra aukštos stačiakampės lentos, kurios viršuje pasibaigia frontonu. Duccio *Maestà* cituoja net frontoną, tačiau jį dabar naudoja kaip vidaus rėmus, norėdamas pagrindinę grupę atskirti nuo mažo apaštalų frizo. Svarbu, kad abu pavyzdžiai, kurie užsakovui turėjo turėti miesto politinę reikšmę, dar atpažįstami naujame abu pranokstančiame kūrinyje. Jie buvo ne tiek meniniai pavyzdžiai, kiek miesto globėjos kulto paveikslų funkcijos pirmtakai. Buvo stengiamasi, kad naujas kūrinys būtų savotiškai identiškas istoriniams votiniams paveikslams, buvo norima jame vėl rasti „Sienos Madoną" žinomu pavidalu. Tad dėl „įsišaknijusios" Madonos paveikslų kulto *Maestà* iš pat pradžių turėjo nustatytą tam tikrą išvaizdą, apie kurią sprendė ne menininkas.

Tačiau jai buvo iškeltas uždavinys išplėtoti turinį. Ji turėjo ir integruoti visus žinomus altoriaus paveikslo tipus, ir juos pranokti. Tai buvo

ne vien megalomanijos išraiška, su kuria tuomet buvo planuojamos ir utopiškai didelės naujosios statybos katedros. Kompozicija turėjo vaizduoti Sienoje pripažintą pagarbos šventiesiems dangiškųjų rūmų hierarchinę tvarką. Joje taip pat turėjo būti veiklos momentas, kuris iš esmės buvo grupinio paveikslo tema: kolektyvinė Sienoje populiariausių šventųjų malda už Sieną, lentos iniciatorę, prie Madonos sosto. Ir įrašas ant Madonos sosto nurodo votinį lentos pobūdį: jis tiesiogine kalba kreipiasi į pagrindinį asmenį ir maldauja jos taikos miestui ir „gyvenimo" tapytojui, „taip", t. y. taip gražiai, sukūrusiam lentą. Kūrinio, kuris pranoko visas žinomas paraleles, grožis tapo dovanos, kurią miestas paskyrė savo globėjai, kriterijumi.

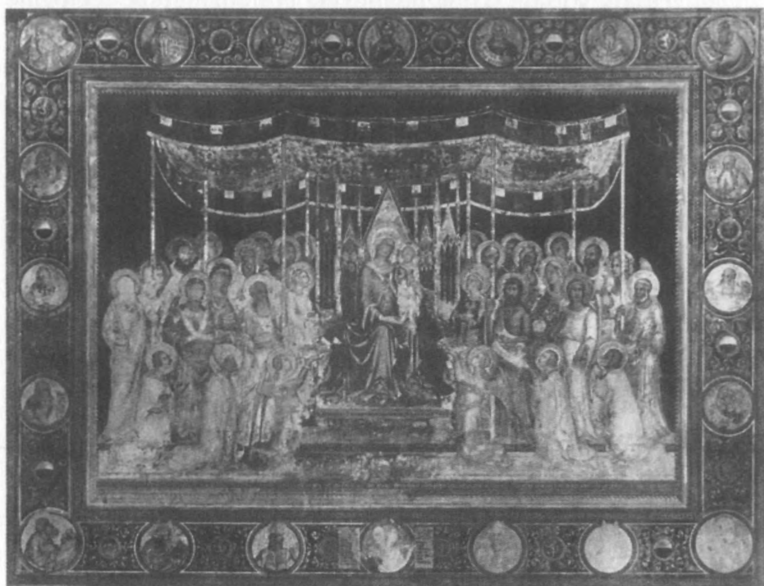
Kad galima būtų įvertinti *Maestà* ekspresiją, reikia ją palyginti su altoriaus paveikslu, kurį taip pat Duccio'ui užsakė Domopera, ir būtent S. Maria della Scala ligoninei prieš katedros fasadą. Poliptikas Nr. 47 pinakotekoje (185 × 257 cm) paklūsta daugelio dalių retabulo normai, pranokstančiai *Maestà,* nes atlieka ypatingas funkcijas (4 iliustr.)[32]. Skirtumai akivaizdūs. Ligoninės retabulas reprezentuoja vieną iš dviejų pagrindinių *Maestà* suponuojančių altoriaus paveikslų tipų. Tiesa, jis turi su ja du bendrus požymius, kurie tuo tarpu priklausė poliptiko normai: viena, grynųjų votinių ikonų papildymą pretenzingesne teologine



4 iliustr. Duccio di Buoninsegna. *Poliptikas,* 1310–1312; Siena. Pinakoteka)

paveikslo programa, kuri susieja pranašus su Madona, ir, antra, paveikslo sienos suformavimą į mažą fasadą su frontonais, pilioriais ir langinėmis arkadomis. Tik dabar išryškėja didžiulis *Maestà* ypatingumas: atskirų dalių suskirstymas, naudojant architektūrinius rėmų elementus (be kita ko, su dydžių apskaičiavimais ir proporcijų padalijimu, kaip jie tuomet buvo praktikuojami statybinėse būdose), staiga nutrūksta pagrindiniame paveiksle, kad įtikinamai būtų suformuluota į dangų perkeltos, sieniškosios prašymo liturgijos veiksmo vienovė. Kartu Duccio išplėtojo naują, taip pat panašią į architektūrą pilnų figūrų grupės tvarką, kuri čia nėra mūsų tema: ji neturi nieko bendro su ta erdvės fikcija, apie kurią taip noriai kalba meno istorikai, nes jie viską matuoja Renesanso masteliu. Beje, singuliarinę paveikslo vienovę, be kita ko, lėmė ir techniniai samprotavimai. Planuojant dvipusį nudažymą jau stalių dirbtuvėse, kur buvo nustatytas lentos formatas ir kontūras, reikėjo horizontalios konstrukcijos suveržiant lentas ir todėl tapo negalimas įprastas poliptiko, kurio laukus skiria rėmų elementai, vertikalus suskirstymas[32a].

Dabar galima *Maestà* pamatyti tame kontekste, kuriam ji buvo skirta ir kuriuo remiasi jos forma. Kaip kūrinys ji suprantama tik tada, jeigu



5 iliustr. Simone Martini, Maestà, 1315; Siena, Palazzo Pubblico (Foto Anderson)

aiškinama remiantis jos, kaip altoriaus paveikslo, funkcija. Platus formatas yra apskaičiuotas pagal altoriaus stalo, kuris atsirado Nicola Pisano dirbtuvėse, matmenis. Kaip altoriaus paveikslas, *Maestà* kalba dvigubu dviejų žanro paveikslo tipų (iš daugelio dalių susidedančio poliptiko ir Madonos vienos dalies sosto paveikslo) balsu ir jos, iš abiejų pusių nudažytos, paveldėjimo tvarka dviguba – pagrindinio ir choro altoriaus. Tačiau kontekstas tik tada bus išsamiai nušviestas, jeigu mes *Maestà* suprasime kaip „šventyklos paveikslą“ katedroje ir galvosime apie tai, kaip ją patyrė tų laikų stebėtojas. Į „Madonos namus“ buvo įeinama per fasadą, kuris tuomet buvo įrengtas pagal naujausią gotikos stilių[33]. Čia Montaperčio Madona pagrindiniame portale buvo programos, su kuria susiję ir garsiosios Giovanni Pisano pranašų statulos su savo transparantais, centras[34]. Po portalo viename scenos frize virš durų sąramos taip pat buvo pasakojamas Madonos gyvenimas, kaip ir Duccio lentoje po pagrindiniu paveikslu – Kristaus vaikystė, ir būtent atomainomis su pranašų figūromis, kaip jos buvo matomos išorėje. Tačiau tai dar ne viskas. *Maestà* frontonų zonoje matomas tas pats Marijos mirties ir šlovinimo ciklas, kuris buvo pagrindinė apvalaus lango choro sienos užpakalinėje dalyje tema, beje, su tuo pačiu centravimu į Marijos Ėmimą į dangų ir karūnavimą, kurie anksčiau ėjo paeiliui pagrindiniame *Maestà* frontone. Ten taip pat panašiai kaip Duccio kūrinio priekiniame plane buvo eksponuojami keturi antraeiliai miesto globėjai. Galų gale architektūrinė altoriaus lentos ir jos įrėminimo gotikizacija puikiai konsonuoja su statomu fasadu ir plačiai atidarytas, marmurinis Madonos sostas su savo marmuriniais laukais, piliastrais ir kapiteliais atrodo detali katedros ir viso naujojo pastato parafrazė. Madonos rezidencija jos katedroje pasikartoja lentoje kaip paveikslas paveiksle.

Šitą kontekstą įtraukus į kūrinio analizę, galima lengvai suprasti, kiek nustoja patyrimas, jei lenta (netekusi svarbių savo raiškos dalių) pastebima tik pritemdytoje Domoperos muziejaus erdvėje. Ji ten prarado kontekstą, kuriame kadaise išsiskleidė jos ekspresija. Savo interpretaciją patikrinti galime taip pat garsiu kūriniu, kuris tiesiogiai buvo susijęs su Duccio *Maestà*, bet priklauso kitam žanrui ir kitai aplinkai: Simone Martinio *Maestà* (1315) didžiojoje *Palazzo Pubblico* tarybos salėje[35] (5 iliustr.). Tai ne altoriaus, o politinis programinis paveikslas, ne lenta, o sieninė freska. Kita aplinka diktavo tiek paveikslo fono kaitą nuo auksinio į žydrą, tiek ir priderinimą prie plačių rėmų apkraščių.

Taip kūrinio raiškos būdas tampa tarsi visai kitoks. Turėjo būti iš naujo apmestas figūrų išdėstymas, nes iširo iš daugelio dalių susidedančio, įrėminto altoriaus retabulo koordinačių sistema. Tik dabar kyla klausimas apie erdvinį santykį arba apie figūrų buvimo vietą. Baldakimas su Sienos herbu nusako ir apriboja veiksmo vietą. Be to, didelės reikšmės jau turi naujas žanras, alegorinė beveik didaktiškai užaštrinto programinio paveikslo kalba. Kad būtų galima išsamiai suvaidinti dialogą tarp šventųjų ir Madonos, į pagalbą reikėtų pasitelkti užrašus. Šventųjų maldos ir gėlės, kurias įteikia angelai, Madoną – taip ji atsako – domina mažiau nei prieš jos paveikslą posėdžiaujančios tarybos nutarimai. Norint išreikšti jos, kaip tikrosios Sienos suverenės, vaidmenį, ji karūnuota kaip karalienė. Jos vaikas – ne pasyvus, nepriskirtas jai kaip atributas, bet turi naują funkciją, kuri atitinka paveikslo, kaip politinės didaktinės pjesės, funkciją: jis kreipiasi į tarybos narius tiesiogiai apeliuodamas pamokomu gestu ir transparanto tekstu. Abu taip panašiai atrodantys paveikslai, Duccio lenta katedroje ir Simone freska rotušėje, iš tikrųjų iš esmės skiriasi, juos skiria ne tik kūrėjai, bet ir funkcija. Kontekstas, kuriuo jie skiriasi, nėra jiems išoriškas, tai neišardoma jų struktūros dalis. Todėl jie gali būti pavyzdžiai, rodantys, kad yra vaisinga, net būtina kelti klausimą apie tai, jog reikia matyti kūrinį jo kontekste, o ne tik menininko *Oeuvre* ar stiliaus raidoje. Istorija, kurią galima papasakoti apie kokį nors kūrinį ir kuri jį patvirtina, yra tapusi jo meninio pasireiškimo dimensija, o ne vien turinys, apie kurį galima būtų kalbėti atskirai šalia formos.

5. Literatūros nurodos ir bibliografija

[1] F. Léger, Fonctions de la peinture, Hg. R.Garaudy, Paris 1950, ypač p. 30 ir toliau.

[2] E. R. de Zurko, Origins of functionalist theory, New York 1957, p. 13; plg. taip pat H. W. Janson (kaip 6 past.).

[3] Zurko (kaip 2 past.), p. 165 ir toliau, 183 ir toliau.

[4] G. E. Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie (1766).

[5] B. Berenson, Florentine Painters of the Renaissance, New York/London [2]1909, p. 16.

[6] H. W. Janson: Form Follows Function, or Does It? Modernist Design Theory and the History of Art, Maarsen 1982.

[7] J. Burckhardt, Vorwort zur 2. Auflage der Architektur der italienischen Renaissance, in Gesammelte Schriften 6, p. 304. Plg. N. Huse, Anmerkungen

zu Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben", in Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, p. 157 ir toliau.

[8] Burckhardt (kaip 7 past.), Bd. 6, p. 301, Bd. 13, p. 229 ir toliau.

[9] H. Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München 1962; H. van Os, Sienese Altarpieces 1215–1460, Groningen 1984.

[10] Rinktinė literatūra: J.Pope-Henessy, The Portrait in the Renaissance, Washington, D. C., 1966; Stilleben in Europa, Ausstellungskatalog Münster und Baden-Baden 1980; H.E. Mittig/V. Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, München/Passau 1972; K. Clark, Landscape into Art, Edinburgh 1949; N. Wolf, Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei vom 14. bis 17. Jahrhundert, Passau 1984.

[11] H. Belting, Bild und Publikum im Mittelalter, Berlin 1981.

[12] H. Belting/D. Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler, Worms 1983.

[13] H. Belting, The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento, in Studies in the History of Art of the Nat. Gallery of Art in Washington (April 1985); H. Belting, Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in Poetik und Hermeneutik.

[14] H. Belting, Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt a. M. 1985. Šiame kontekste svarbus: S. Ringbom, Icon to Narrative, Åbo 1965; M. Baxandall, Painting and Experience in 15th Century Italy, Oxford 1972.

[15] Funkkolleg Kunst, Hg. W. Busch, in Verb. mit T. Buddensieg, W. Kemp, J. Paul und T. Lahusen, Studienbegleitbriefe mit Texten hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim/Basel 1984/85.

[16] Léger (kaip 1 past.), p. 112.

[17] Correspondance de Nicolas Poussin, Paris 1911. Plg.: A. Blunt, Nicolas Poussin, Washington, D. C., 1967, p. 223 ir toliau; W. Kemp, in Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 3 (kaip 15 past.), p. 20 ir toliau. – Apie socialinę meno istoriją Poussino laikais žr. F. Haskell, Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy, New Haven ²1980.

[18] Correspondance (kaip 17 past.), p. 21.

[19] Šios formuluotės yra palikimo pastabose (Vienos universiteto meno istorijos institutas), už šias žinias aš dėkingas Margaret Olin iš Čikagos. Apie A. Rieglą (1858–1905) taip pat žr. Gesammelte Aufsätze, hg. von K. M. Swoboda, Wien 1929; Historische Grammatik der Bildenden Künste, hg. von O. Pächt, Wien 1966; M. Iversen, in *Art History* 2, 1979, p. 62; M. Imdahl, in Festschrift Max Wegner, Münster 1962, p. 119; M. Podro, The Critical Historians of Art, New Haven 1982. – Apie recepcinę estetiką neseniai: W. Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.

[20] M. Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley/Los Angeles/London 1980. – Apie kitą klausimo formuluotę žr. S. Alpers, The Art of Describing. Dutch Art in the 17th Century, Chicago 1983, turint galvoje meno funkcijas Olandijoje. – Apie tapybos savirefleksiją žr. katalogą: La peinture dans la peinture, Dijon 1983.

[21] N. Pevsner, Academies of Art Past and Present, Cambridge 1940 und New York 1973.

[22] Apie tai žr. W. Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim 1977; K. Herding/G. Otto (Hg.), Karikaturen. Nervöse Auffangsorgane des inneren und äusseren Lebens, Giessen 1980; The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the 15th Century to Picasso, Hg. R. E. Shikes, Ausstellungskatalog Boston 1969, [2]1980.

[23] E. Panofsky, Grabplastik vom alten Ägypten bis Bernini, Köln 1964; A. Erlande-Brandenburg, Le Roi est mort, Genf 1975; K. Bauch, Das Mittelalterliche Grabbild, Berlin 1976.

[24] Plg. 9 past.

[25] H. Hager (kaip 9 past.), p. 94 ir toliau; D. Blume, Wandmalerei als Ordenspropaganda, Worms 1983, p. 13 ir toliau.

[26] Galiausiai: J. White, Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop, London 1979; J. H. Stubblebine, Duccio di Buoninsegna and his School, Princeton 1979; A. Perrig, Formen der politischen Propaganda der Kommune von Siena in der ersten Trecento-Hälfte, in: Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, Hg. K. Clausberg u. a., Giessen 1981, p. 213 ir toliau; H. Belting, The „Byzantine“ Madonnas. New Facts about their Italian Origin and Some Observations on Duccio, in *Studies in the History of Art* 12, Nat. Gal. of Art, Washington 1982, p. 7 ir toliau; F. Deuchler, Duccio, Milano 1984; H. van Os (kaip 9 past.), p. 39 ir toliau.

[27] Apie tai H. van Os (kaip 9 past.), p. 12 ir toliau; p. 109 ir toliau.

[28] Apie tai J. H. Stubblebine, Guido da Siena, Princeton 1964, p. 72 ir toliau; ir lit. kaip 26 past.

[29] F. Deuchler (kaip 26 past.), p. 216 Nr. 14.

[30] H. Hager (kaip 9 past.), 162 iliustr.

[31] Deuchler (kaip 26 past.), p. 26 su tolesne lit.

[32] H. van Os (kaip 9 past.), p. 64 ir toliau; Deuchler (kaip 26 past), p. 216 Nr. 10.

[32a] C. Gilbert, Peintres et menusiers au début de la Renaissance en Italie, in Revue de l’ Art 37, 1977, p. 9 ir toliau; J. Gardner, Fronts and Backs: Setting and Structure, in Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell’ Arte, Bologna 1979, Sez. 3: La pittura nel XIV e XV secolo: Il contributo dell’analisi tecnica ala Storia dell’Arte, Hg. H. van Os, Bologna 1983, p. 297 ir toliau.

[33] Apie Sienos katedros istoriją ir ankstesnį fasado pavidalą žr. A. Middeldorf-Kosegarten, Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250–1330, München 1984.

[34] Žr. plačią literatūrą apie Giovanni Pisano.

[35] Apie tai E. Borsook, Mural Painters of Tuscany, Oxford 1960, p. 132; E. C. Southard, The Frescoes in Siena’s Palazzo Pubblico 1289–1539, 1979; A. Cairola/E. Carli, Il Palazzo Pubblico di Siena, Rom 1967; ir lit. apie Simone Martini.

Papildoma literatūra

Alpers, S. The Art of Describing. Dutch Art in the 17th Century, Chicago 1983 (vokiškai: Kelnas 1985).

Antal, F., Florentine Painting and Its Social Background, London 1947.

Baxandall, M., Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jh., Frankfurt a. M. 1983.

Baxandall, M., The Limewood Sculpturs of Renaissance Germany, New Haven 1980.

Belting, H., Bild und Publikum im Mittelalter, Berlin 1981.

Belting, H., Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt/Main 1985.

Belting, H., Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in Poetik und Hermeneutik XII, München 1987, p. 53–79.

Belting, H., Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild, in W. Busch (Hg.), Funkkolleg Kunst I, München 1987, p. 155–182.

Burckhardt, J., Vorwort zur 2. Auflage der Architektur der italienischen Renaissance, in Gesammelte Schriften 6, p. 304.

Gardner von Teuffel, Ch., Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung d. Renaissancepala, in: Zeitschrift für Kunstgesch. 45, 1982, p. 1–30.

Gardner von Teuffel, Ch., Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung, in Zeitschrift f. Kunstgesch. 50, 1987, p. 1–45.

Hager, H., Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München 1962.

Haskell, F., Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy, London 1962.

Hueck, I., Stifter und Patronatsrecht. Dokument zu zwei Kapellen der Bardi, in Mitteilungen des Kunsthist. Inst. in Florenz XX, 1976, p. 263–270.

Janson, H. W., Form Follows Function, or Does It? Modernist Design Theory and the History of Art, Maarsen 1982.

Kemp, W., Masaccios „Trinität“ im Kontext, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21, 1986, p. 45–72.

van Os, H., Sienese Altarpieces 1215–1460, Groningen 1984

van Os, H.: Painting in a House of Glass: The Altarpieces of Pienza, in Simiolus 17, 1987, p. 23–38.

Puttfarken, Th.: Masstabfragen: Über die Unterschiede zwischen grossen und kleinen Bildern, Hamburg 1971.

Rosand, D., Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto, New Haven 1982.

Swoboda, K. M., (Hg.): zu A. Riegl (1858–1905), Gesammelte Aufsätze, Wien 1929.

de Zurko, E. R., Origins of functionalist theory, New York 1957.

Wolfgangas Kempas

Meno kūrinys ir stebėtojas: recepcinis estetinis požiūris

Turinys: 1. Įvadas, p. 242. 2. Gretimi tyrinėjimo požiūriai, p. 243. 3. Recepcinės estetikos uždaviniai, p. 244. 4. Suvokimo sąlygos, p. 244. 5. Recepcijos direktyvos, p. 247. 6. Analizė: Nicolaes'as Maesas „Besiklausančioji", p. 250. 7. Literatūros nuorodos ir bibliografija, p. 256.

1. Įvadas

„Norėdamas pasižiūrėti, kokia iš to gali būti nauda, K. nuėjo prie netoliese esančios šoninės koplyčios, užlipo porą laiptelių iki žemų marmurinių grotelių ir, pasilenkęs virš jų, pašvietė žibintuvėliu į altoriaus paveikslą. Jam trukdė mirguliuojanti amžinoji lempelė, kybanti prieš altorių. Pirmas dalykas, kurį K. iš dalies pamatė, o iš dalies tik atspėjo, buvo didžiulis šarvuotas riteris, atvaizduotas pačiame paveikslo pakraštyje. Riteris rymojo ant savo kalavijo, kurį buvo įsmeigęs prieš save į pliką žemę – tik kur ne kur matėsi reti žolės kuokšteliai. Atrodė, kad riteris atidžiai stebi kažkokią sceną, vykstančią prieš jo akis. Buvo keista, kad jis taip stovi ir nejuda iš vietos. Galbūt jis buvo pastatytas į sargybą. K., jau seniai nematęs paveikslų, ilgokai apžiūrinėjo riterį, nors visą laiką turėjo markstytis, nes negalėjo pakęsti žalsvos žibintuvėlio šviesos. Paskui, apmetęs spinduliu kitą paveikslo dalį, K. pamatė, kad jame atvaizduotas Kristaus guldymas į kapą; tai buvo įprastos kompozicijos ir, beje, gana nesenas paveikslas. K. įsikišo žibintuvėlį į kišenę ir sugrįžo į savo vietą"[1].

Šioje citatoje iš Franzo Kafkos *Proceso,* tiesą sakant, įvardyta viskas, kas sudaro *recepcinę estetiką,* kuo ji remiasi ir ties kuo koncentruojasi. Štai yra meno kūrinys, paveikslas, kuris turi vietą – bažnyčioje, šoninėje koplyčioje ir ant altoriaus. Štai stebėtojas, kuris nori matyti paveikslą ir deda atitinkamas pastangas. Jis yra nusiteikęs, ir tai lemia ne tik jam ir kūriniui bendra aplinka, bet ir vidinės prielaidos – jis, kaip stebėtojas, turi specifinę dabartį ir istoriją. Tai yra meno kūrinys ir stebėtojas susi-

eina esant aplinkybėms; jie yra kliniškai gryni ir izoliuoti vienetai. Ir taip, kaip stebėtojas artėja prie kūrinio, taip jį sutinka meno kūrinys: atsakydamas ir pripažindamas jo veiklą. Pirmiausia jis užtinka stebinčią figūrą, ypatingas atvejis ir kartu dėkinga nuoroda į svarbiausią recepcinės estetikos premisą, kad *stebėtojo funkcija kūrinyje* yra numatyta. Ties šios dalykų padėties išaiškinimu galima ir ilgiau sustoti, sako tekstas, tuo tarpu turinys ir stilius nebėra tokie traukos centrai.

2. Gretimi tyrimo požiūriai

Šiandien, po pusantro dešimtmečio trukusios vystymosi fazės, recepcinis estetinis požiūris gali būti laikomas teisėtu *literatūrologijos* instrumentarijumi[2]. Jo pritaikymas vaizduojamųjų menų sritims, tiesą sakant, dar laukia, nors būtent meno istorija šiai disciplinai yra pateikusi įdomių išankstinių pasiekimų[3]. Tiesa, tai buvo spėjančioji istorija, be jokios tradicijos, tai buvo serija pakartotinių pastangų, kurios sužlugo dėl pagrindinių buržuazinės meno sampratos reikalavimų, kad kūrinys galėjęs būti suprastas tik pats iš savęs arba tik iš gaminimo, iš gamintojo. Praleiskime šią priešistorę ir susikoncentruokime ties meno istorijos metodo, kuris domisi stebėtojo dalyvavimu meno kūrinyje, šiandieninėmis galimybėmis ir uždaviniais.

Tad nors recepcinė estetika negali skųstis per dideliu antplūdžiu savo teritorijoje, visgi ji artimiau konkuruoja su keletu požiūrių, kurie ir meno istorijoje jau seniai reprezentuojami ir kuriuos reikia skirti. Juos galima apibendrinti antraštiniu žodžiu *recepcijos istorija* ir suskirstyti į tris grupes.

a. Recepcijos istorijos atžvilgiu pirma yra menotyros kryptis, kuri tiria *meninių formuluočių klajones* laikuose ir meniniuose landšaftuose. Ji domisi tradicija ir tuo, kaip menas priima atgal į save meną. Pozityvistiškai pritaikyta ji nustato datas ir parodo įtakas. Toliau, eidama pažinimo intereso įkandin, ji tyrinėja priežastis, kurios buvo lemiamos renkantis tam tikrus motyvus, ir tyrinėja skirtumą, kuris būtinai atsiranda tarp pavyzdžio ir kopijos[4].

b. Kitaip nei šis imanentiškas menui veikimo būdas, literatūrinė *recepcijos istorija* apleidžia vaizduojamojo meno aplinką. Jos medžiaga yra rašytinės (ir labai ribotu mastu žodinės) meno kūrinių stebėtojų ir vartotojų reakcijos. Jeigu tikrieji literatūriniai istoriniai tikslai (meno

kritikos, meno literatūros etc. istorija) nėra svarbiausi, tada tikimasi, kad šie tyrinėjimai įneš indėlį į skonio istoriją ir įžvelgs sąveiką tarp meninės produkcijos ir meno kritikos (plačiausia prasme)[5].

c. Kaip tikroji *skonio istorija* galėtų išsiskirti ta recepcinio tyrinėjimo atmaina, kuri tyrinėja faktinę meno kūrinių recepciją, pasireiškiančią prekyboje meno kūriniais, meno kūrinių grobimu ir kolekcionavimu. Tačiau šį požiūrį reikėtų suprasti kaip dalį platesnės programos, kurios objektas yra institucinės meno recepcijos formos. Šioje platesnėje apimtyje prie meno kolekcionavimo istorijos prisideda kolekcijos, muziejaus, galerijos, meno kūrinių rinkos institucijų istorijos, be to, meno kūrinių prezentacijos ir perdavimo istorijos, taip pat institucionalizuotos meno kūrinių elgsenos tyrinėjimai. Ši ištisa tyrinėjimo sritis dar vos skleidžiasi[6].

Kitą skiriamąją liniją reikia nubrėžti tarp recepcinės estetikos ir *recepcinės psichologijos*. Nors pastarosios pastangos sukoncentruotos į stebėtoją, tačiau procesas, vykstantis tarp jos ir kūrinio, suprantamas kaip grynai fiziologinis. Ir suvokimo psichologija, ir recepcinė estetika garantuotos, kad numatyta, jog kūrinį turi aktyviai papildyti stebėtojas, taigi vyksta partnerių dialogas, tačiau suvokimo psichologija įkurdina jį suvokimo organų – formos darinių lygmenyje, o to rezultatas neišvengiamai yra neistorinis veikimo būdas, tiksliau, recepcijos proceso atskyrimas nuo recepcijos sąlygų. Tačiau meno kūrinys ir recepcinė situacija pateikia stebėtojui daug daugiau ir specifiškesnių pasiūlymų, negu tai įvyksta su formalia artikuliacija. Ir stebėtojas, artėdamas prie meno kūrinio, mobilizuoja daugiau negu savo akį[7].

3. Recepcinės estetikos uždaviniai

Recepcinė estetika gauna naudos iš šių gretimų disciplinų, ir ji tiki galinti atsakyti tuo pačiu. Ypač didelius lūkesčius ji nukreipia į meno stebėjimo istorijos, išplėtotos iš jos institucijų istorijos, projektą. Istoriškai dirbanti suvokimo psichologija taip pat galėtų jai daug pasitarnauti. Ji galėtų parodyti, kokios suvokimo teorijos praeityje buvo reikšmingos ir kokiomis vadovavosi menininkai stengdamiesi meno kūrinį jau elementariu formų lygmeniu padaryti efektyvų. Tačiau kaimynystė ir kooperacija negali nuslėpti principinio skirtumo. Minėtos kryptys gali pretenduoti į teisę atstovauti tikrajam *suvokėjų tyrinėjimui* arba *publi-*

kos tyrinėjimui. Jų interesas nukreiptas į asmenis, realius stebėtojus, ar tai būtų menininkai, kurie suvokia pirmtako kūrinį, ar kritikai, kurie jį įvertina, ar kolekcionieriai, kurie jį įsigyja, ar tiesiog žmonės, kurių optinės reakcijos nukreiptos į meno kūrinį. Be to, tiriant stebėtojus galima analizuoti meno institucijų poveikį estetiniam recipientų elgesiui. Tuo tarpu recepcinės estetikos, kaip ji čia suprantama, darbas orientuotas į kūrinį, ji ieško *implicitinio stebėtojo,* stebėtojo funkcijos kūrinyje. Tai, kad kūrinys daromas „kažkam", yra ne vėlyva meno istorijos mažos šakos išvada, bet nuo pat pradžios konstitutyvus jos kūrybos momentas. Kiekvienas meno kūrinys yra adresuotas, jis projektuoja savo stebėtoją ir kartu atsisako dviejų informacijų, kurios galbūt, žiūrint iš labai aukštų pozicijų, yra identiškos: komunikuodamas su mumis, jis kalba apie savo vietą ir savo poveikio galimybes visuomenėje, žodžiu, kalba apie save patį. Todėl recepcinė estetika turi (mažiausiai) tris uždavinius: (1) ji turi suprasti ženklą ir priemonę, kuriais meno kūrinys kontaktuoja su mumis, ji turi juos skaityti atsižvelgdama į (2) jų socialinę istorinę ir (3) jų tiesioginę estetinę ištartį. Šiame kontekste svarbu atkreipti dėmesį į meninės komunikacijos specifiką. Autorius ir recipientas tiesiogiai vienas su kitu nebendrauja, kaip būna kasdieniame *face-to-face* komunikacijos procese. „Autorius ir skaitytojas (ir stebėtojas. – *W. K.*) nepažįsta vienas kito, jie turi kiekvienas apie kitą *tik mąstyti.* Kartu abu abstrahuojasi nuo realios individualybės, esančios faktiniame dialoge"[8]. Kad į šį abstrahavimą įsilieja projekcijos, kad dalyvauja istoriniai ir visuomeniniai meno funkcijos bei poveikio idealai, tikrai akivaizdu. Recepcinė estetika yra visada pasirengusi savo medžiagą, kreipimąsi ir signalus, kuriuos menas nukreipia savo stebėtojams, taip pat suprasti ir kaip, mes pasakysime, taikomosios meno teorijos ir meno politikos simptomus.

4. Suvokimo sąlygos

Kreipimasis į suvokėjus nėra atiduotas vien meno kūrinio galion. Prieš jam juos pasiekiant, jie jau sukiojasi aukštesniųjų sferų veikimo srityse. Taigi mes turime skirti (*išorines*) *suvokimo sąlygas* ir (*vidines*) *recepcijos direktyvas.* Menotyros objekto materialumas visuose žanruose yra vienas ir jis reikalauja daugybės priemonių, prezentacijos formų, plačiai įsispaudusių erdvėje, laike ir visuomenėje. Pvz., išorinės pastatų

suvokimo sąlygos yra miesto statybos planavimas, išorinės skulptūrų suvokimo sąlygos – architektūra. Sociologinės meno suvokimo sąlygos yra, pvz., kulto ir meno stebėjimo ritualas. Antropogeninės suvokimo sąlygos glūdi, pvz., individualiose ir socialinėse meno kūrinio stebėtojo predispozicijose. Recepcinė estetika labai rimtai imasi uždavinio grąžinti meno kūrinį į jo pradinę aplinką. Šį rekonstrukcinį rezultatą ji laiko ne pirmuoju paruošiamuoju žingsniu, bet savaime svarbia išvada. Kaip ano didžiojo dvasios mokslų sąjūdžio, vadinamo *kontekstualizmu,* dalis, recepcinė estetika norėtų pagelbėti atgaivinti istorinių fenomenų vienybės jausmą. Menas paprastai perteikiamas taip, kaip mokiniai, Gregory Batesono žodžiais, supažindinami su kalbos pamoka: „Jiems pasakojama, kad 'daiktavardis' yra 'asmens, vietos ar daikto vardas', kad 'veiksmažodis' yra 'būvio vardas', ir taip toliau. Tai reiškia, kad jie gležname amžiuje mokomi, jog teisingas būdas kažką apibrėžti yra nustatymas, kas tai numanomai yra savaime, užuot pasvarsčius jo santykius su kitais dalykais". „Šiandien visa tai turėtų būti kitaip. Vaikams galima būtų papasakoti, kad daiktavardis yra žodis, kuris atitinkamai santykiuoja su predikatu. Veiksmažodis turi tam tikrą santykį su daiktavardžiu, savo subjektu. Ir taip toliau. Santykis galėtų būti paskirtas apibrėžimo pagrindu [...]"[9]. Jeigu rimtai manoma, kad menas yra viena iš žmogaus komunikacijos priemonių, tai reikia pripažinti, „kad kiekviena komunikacija reikalauja konteksto, kad be konteksto nėra reikšmės ir kad kontekstai perteikia reikšmę, nes yra kontekstų klasifikacija"[10].

Čia primintos šios iš esmės savaime suprantamos taisyklės, nes naujųjų laikų menas, jo institucijos ir menotyra susivienijo į dažnai nelabą aljansą siekdamos savo objektą pateikti kaip izoliuotą monadą. Čia negali trikdyti tas faktas, kad daugelis naujųjų amžių meno kūrinių niekad nebuvo skirti konkrečiai vietai ir adresatams. Atsižvelgimas į atvirą recepcijos situaciją interpretacijoje gali taip pat reikšmingai paveikti, kaip ir informacija apie situuoto meno kūrinio įpynimą. O apie tokį kūrinį, kuris prarado savo paveldėtinę aplinką, tai apibendrinant galima pasakyti, kad naujas disponibilumas visgi niekad visiškai nenutrauks senųjų santykių. 200 metų meno istorijos gali būti iš jo atėmusi aplinką, nupjovusi jo išorines prezentacijos formas ir jį apskritai preparavusi tik kaip meno objektą, vis dėlto bet kuriuo atveju jame bus dar *konteksto ženklinimo* liekanų, kurios iš naujo nustatys jo ir stebėtojo padėtį. Kaip istorinis tyrinėjimo metodas, recepcinė estetika yra įpareigota rekonst-

ruoti pirminę recepcinę situaciją – šitaip ji padaro atgalinį procesą, kuris ją pačią pašalino iš meno stebėjimo instrumentarijaus ir, be to, lygiagrečiai izoliavo meno kūrinius.

Dar kartą grįžkime prie šio skirsnio pradžios: tai, ką mes stebėtojo požiūriu vadiname *suvokimo sąlygomis*, meno kūrinio požiūriu gali vadintis *jo pasireiškimo sąlygomis*. Kūrinys reaguoja į savo erdvinį ir funkcinį kontekstą savo aplinkos ypatumais, savo dydžiu, savo objekto forma, perėjimo arba ribos tarp „išorės“ ir „vidaus“ apiforminimu, savo vidiniu masteliu, savo įgyvendinimo laipsniu ir savo erdviniu sutvarkymu, t. y. būdu, kuriuo jis pratęsia išorinę erdvę ir situuoja stebėtoją[11]. Visos šios perteikimo formos yra tvirtų konvencijų sudedamoji dalis arba jos numanomos iš praktinės būtinybės. Kaip suvokimo sąlygų ribose negali būti jokių ryžtingai individualių stebėtojų reakcijos būdų, taip ir šių išorinių priemonių negalima suprasti arba tik retai galima suprasti kaip kūriniui ar menininkui specifinę dispoziciją. (Žinoma, į šį retą atvejį, kad atsiranda elementarių struktūrų pokyčiai, reikia žiūrėti labai rimtai; jis galėtų būti pamatinių recepcijos moduso pokyčių pranašas.) Atitinkamai ypatingas recepcinio estetinio interpretavimo uždavinys atsiskleidžia tik „konteksto“ ir „teksto“ pjūvio vietoje, taigi vietoje, kur kūrinys su savo vidinėmis galimybėmis pradeda dialogą su aplinka ir stebėtoju, kad išsisakytų.

5. Recepcijos direktyvos

Jau anksčiau esame minėję, kad meno kūrinys, kitaip nei *face-to-face* komunikacijos, sukelia asimetrinę komunikaciją. Ši konstatacija yra reliatyvi, nes totalinės asimetrijos komunikacijos teorija nežino, kad visuomet turi būti pripažintas priešais esantysis, visuomet turi būti apibrėžtos bendros santykio ribos. Estetinės komunikacijos atveju reliatyvi asimetrija pasirodo kaip impulsas ne tik disponuoti stebėtoju – išorinėmis direktyvomis, kurių paisymas suponuojamas, bet ir stimuliuoti jį, suaktyvinti dalyvavimui konstruojant kūrinį. Tai atsitinka tuo būdu, kuriuo stebėtojas dalyvauja vidinėje paveikslo komunikacijoje. Tiksliau, kaip jis dalyvauja komunikacijoje, kurioje gali dalyvauti tik kaip stebėtojas, o ne kaip aktorius. *Vidinę komunikaciją,* tai, ką mes dažnai vadiname išsklaida, kompozicija, veiksmu, sudaro „žmonės, kurie duoda sau ženklus [...], daiktai, kurie yra ženklai [...], įvykiai, kurie patys jau

yra komunikacija ar bent lydimi komunikacijos arba yra komunikacijos, kurią žmonės vykdo paveiksle, objektas“[12]. Kitaip nei daugumas kasdienės komunikacijos formų, vidinei estetinei komunikacijai esminga tai, kad ji vyksta stebėtojų akyse. „Į aplinką yra įtraukiamos tam tikros formos, kurios organizuoja žiūrovų suvokimą, būdą, kuriuo jie stebi vidinę komunikaciją; vidinė komunikacija *prezentuojama* ir būtent taip, kad ji reiškia ne tik tai, ką be žiūrovų reikštų dalyvaujantiems vidinės komunikacijos aktoriams, bet kad ji turi papildomą reikšmę, kuri tiesiog išplaukia iš tos aplinkybės, jog žiūrovai yra“[13].

Vidinę komunikaciją atveria ir prezentuoja išraiškos priemonės, kurios pagal tai, ar jos yra tiesiogiai adresuotos stebėtojui ar nutaikytos į atviresnes reakcijas, gali vadintis *recepcijos direktyvomis* arba *recepcijos pasiūlymais*, bet formulavimas, kuris čia iš tiesų yra vietoje, yra *implicitinio stebėtojo* formulavimas – stebėtojas yra numatytas šiomis *vidinėmis orientacijomis* ir tampa kūrinio funkcija. Toliau reikia paaiškinti keletą šių orientacijos formų.

• Pirmiausia reikia tyrinėti būdą, kaip vidinės paveikslo komunikacijos daiktai ir asmenys užmezga tarpusavio santykius ir kartu įtraukia stebėtoją arba (tariamai) jį išskiria. Čia kalbama apie *diegezę* (gr. *diegesis* – detalus paaiškinimas). Diegezė aiškina veiksmo nešėjų paskirstymą vaizdo plokštumoje ir/arba perspektyvinėje erdvėje, poziciją, kurią jie užima vienas kito ar stebėtojo atžvilgiu, jų gestus ir žvilgsnių kontaktus, trumpai tariant, *parodomąją* kūrinio sąrangą, rodymo ir orientacijos modusus[14].

• Daugelis meno istorijos kūrinių turi figūras, kurios tam tikra prasme yra išimtos iš vidinio paveikslo veiksmo konteksto ir perėję į stebėtojo pusę: identifikacijos nešėjai, stebėtojo figūracijos paveiksle, *asmenų perspektyvų* atstovai. Jie gali tiesiogiai adresuoti stebėtoją, kaip figūras, kurios žvelgia į jį arba rodo į ką nors, – tada jie, tiesą sakant, priklauso recepcijos direktyvų repertuarui. Tačiau jie gali elgtis atsargiau ir kreipti jį į įvykius, jam pasiūlyti matymo būdą, jį įtraukti į savo eiles. Ir – trečioji galimybė – jie gali būti išskirti iš vaizdavimo konteksto ir visgi nebūti tiesiogiai priskirti stebėtojui: kaip refleksijos arba diversijos figūros, jos tada daro daugiau nei vien rodo ir nukreipia[15].

• Gana esmingai stebėtojo elgesį inspiruoja ir *paveikslo fragmento* pasirinkimas. Paveikslas kaip fragmentas egzistuoja būtent nuo XV amžiaus, o kaip radikalus preegzistuojančia laikomos tikrovės išskyrimas

išplito tik nuo XVII amžiaus. Tačiau tai, kas iki XV amžiaus ir ilgai po to buvo kaip alternatyva, galiojanti praktika – objektų konstrukcija į paveikslą – šiame kontekste pasirodo taip pat svarbi. Galima būtų laikytis nuomonės ir sakyti, kad pilna formos struktūra nereikalauja, jog stebėtojas papildytų tai, kas nematoma. Tai irgi būtų stebėtojo konstitucijos būdas, bet faktas yra tas, kad kiekvienas meninis aktyvumas reiškia ribų nužymėjimą ir save apibrėžia tuo, kas išskirta[16].

• Klasikinė stebėtojo nuostatos priemonė, be abejonės, yra *perspektyva* su visomis savo pasireiškimo formomis – ankstyvųjų pirmtakų (prasminė perspektyva, atvirkštinė perspektyva), geometrinių sprendimų ir vėlyvųjų smukimų. Perspektyva ir bendra erdvinė paveikslo sąranga leidžia nustatyti stebėtojo padėtį, jo poziciją paveikslo atžvilgiu, – tai galima būtų dar laikyti išorinės orientacijos priemonėmis. Bet perspektyva yra daugiau nei vien stebėtojo erdvės ir paveikslo erdvės tarpininkė. Galų gale ji reguliuoja ir recipiento poziciją vidinės komunikacijos arba paveikslo išsklaidos atžvilgiu[17].

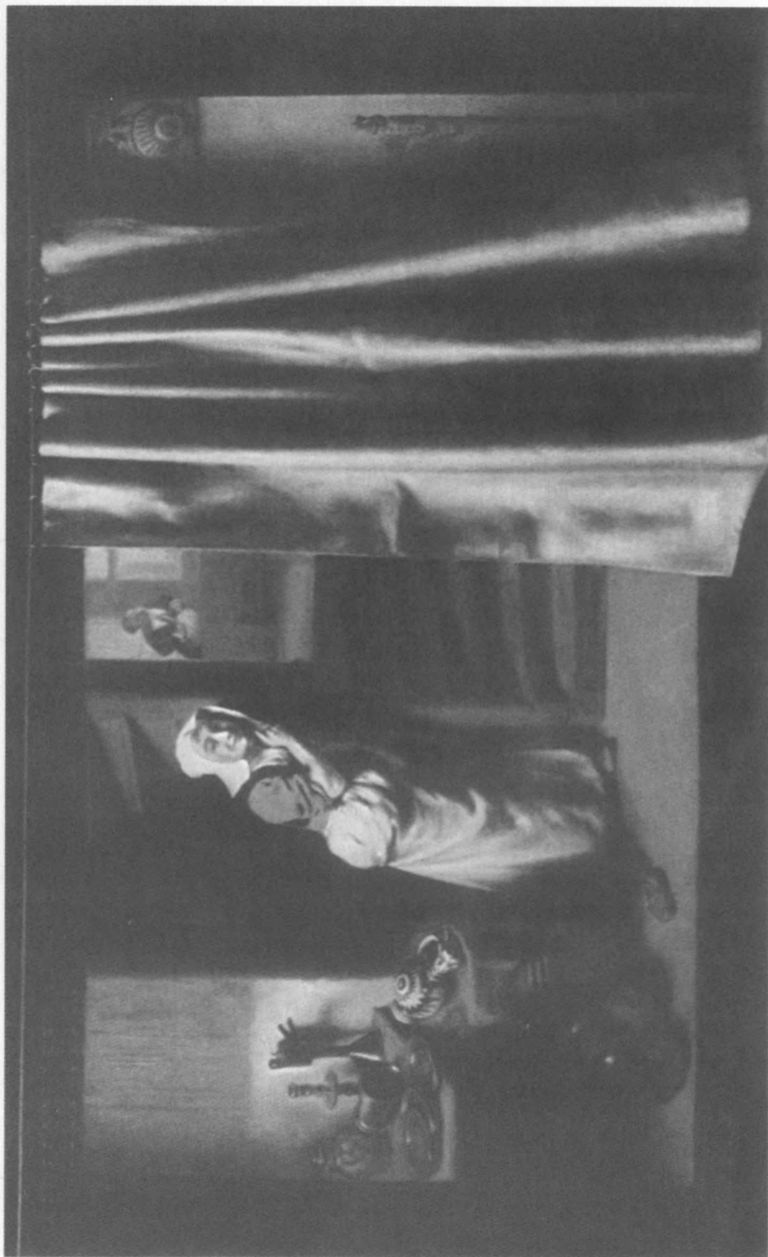
• Kaip paskutinę įtrauką į šį bendrą stebėtojo funkcijų katalogą mes išskiriame sunkiausią ir *per definitionem* plačiausią kategoriją, kuri, be to, su anksčiau minėtomis gali užmegzti įvairiapusius ryšius. Literatūros istorija kalba apie *tuščią vietą,* estetika – apie *neapibrėžtą vietą,* abi tuo nori pasakyti, kad meno kūriniai kai kuriais atžvilgiais yra neatbaigti, kad pasibaigtų stebėtojuje. Šis neatbaigtumas yra konstruktyvus, intenduotas. Kalbama ne apie tai, kad mes kiekvienam pavaizduotam asmeniui pridurìame jo nematomą užpakalinę pusę arba mintyse pratęsiame kelią, kurį nutraukia rėmai, – tuo kasdienis suvokimas nesiskiria nuo estetinio. Meno kūrinys kelia koherencijos reikalavimą – tai jo „tuščias vietas" paverčia svarbiomis sąnaros vietomis arba prasminės konstitucijos sukėlėjomis. Pasakyta apie tekstus, bet lengvai perkeliama į paveikslus yra štai kas: tuščios vietos „funkcionuoja kaip vaizdavimo perspektyvų 'įsivaizduojami šarnyrai' ir taip pasirodo kaip atitinkamų teksto segmentų prijungiamumo vienas prie kito sąlygos. Tuščios vietos, rodydamos, kad yra palikta laisva vieta santykiui, išlaisvina ir parengia pažymėtas pozicijas skaitytojo vaizduotės aktams; jos 'dingsta', jeigu toks santykis įsivaizduojamas"[18]. Jos gali „būti laikomos elementaria teksto ir skaitytojo interakcijos matrica"[19].

6. Analizė: Nicolaeso Maeso *Besiklausančioji*

Savo recepcinę estetinę kūrinio analizę pradėkime nuo žvilgsnio į keistą piešinį, kuris nuo seno buvo pripažįstamas kaip Nicolaeso Maeso (1623–1693) darbas[20] (1 iliustr.). Matyti nedaug kas: uždanga, kuri užima visą dešinę pusę, interjere akivaizdžiai moteriška figūra, kuri orientuota į dešinę – į tai, kas slepiasi už uždangos. Stebina, kad šis lapas su savo minimaliu repertuaru buvo paveikslo projektas. 1655 metais datuotas paveikslas (45,7 × 71,1 cm) stebėtojui parodo gerokai daugiau[21] (2 iliustr.). Moteriška figūra pasirodo kaip tarnaitė, kuri, eidama iš rūsio, sustingsta sraigtinių laiptų aikštelės priedangoje ir aiškiai slapta klausosi, kas vyksta paveikslo fone, kitoje namo patalpoje. Ilgesnis ikonografinis ekskursas galėtų patvirtinti ir išplėsti šį aiškinimą – Maes'as nutapė tuziną paveikslų tema „Besiklausančioji" arba „Besiklausantysis" arba „Nusiklausyta mylimųjų pora"[22]. Tai buvo jo sėkmingiausia formuluotė žanrinės tapybos srityje; ši schema kaskart buvo tik menkai varijuojama. Kompozicine ir recepcine estetine prasme pagrindinė yra besiklausančiosios figūra. Ji aiškiai priklauso – nes ne kartą taip pat koduota – asmeniu tapusio suvokėjo pamokymo, personalinės



1 iliustr. Nicolaesas Maesas. *Besiklausančioji,* apie 1655; Harvardas, Fogg Art muziejus



2 iliustr. Nicolaesas Maesas, *Besiklausančioji*, apie 1655, Londonas. Meno birža

perspektyvos rubrikai. Ji traukia vyksmą į savo pusę, iš paveikslo kalbindama mus tiesiu žvilgsniu ir sukta šypsena bei ramybės reikalaujančiu rankos judesiu duodama suprasti, kad mes turime elgtis taip pat. Suvokėjo buvimo konstrukcija čia pasiekia ekstremalią interakcijos pasiūlymo galimybę – tai reikia pabrėžti, kad iš šio atvejo nebūtų daromos apibendrinamosios išvados. Turi ar neturi įvykti tiesioginis kreipimasis į suvokėją, reguliuoja meninės konvencijos, kurios, žinoma, dar tyrinėtinu būdu susijusios su bendromis elgesio normomis, tačiau tai nėra esminis sprendimas apie svarbiausią paveikslo, kuris niekada neišsiverčia be suvokėjo buvimo, konvenciją.

Tolesnis elgesys, kurį mums siūlo besiklausančioji, yra vojeristo – aplinką atitinkanti transformacija: mes matome, bet negirdime, ką besiklausančioji girdi, bet negali matyti, ir paveiksle mūsų nemato niekas kitas, tik ji, mūsų bendrininkė. Taip personifikuotas siųstuvas, besiklausančioji, suvokėjo relėje turi imti dvejopai veikti: ypatinga elgesio perspektyva ir perjungimas į akių juslumo aplinką. Ir kartu akivaizdu, kas atsitinka, jeigu dalis vidinės komunikacijos funkcionalizuojama į recepcijos direktyvą. Bemaž galima būtų manyti, kad moteris turėtų nustoti klausytis, nes ji taip stipriai užsiėmusi mumis. Dviguba pozicija reikalauja savo, ir čia yra forsuotų kūrinio – suvokėjo santykių kritinė vieta.

Tad besiklausančiosios užduotis yra padaryti mus bendrininkais komunikacijos, kurioje nei ji, nei mes nedalyvaujame. Šitai akivaizdžiai padaro kūrinys. Jis nustato teiginį, kuris galioja paveikslui kaip tokiam, ir kartu pabrėžia, kas svarbu skirtingai nuo stebėto paveikslo (estetinis suvokimas) ir nuklausyto arba slapta stebėto kasdienio įvykio (vojeristinis elgesys). Kaip jau pabrėžta, komunikacija *prezentuojama* paveikslo šerdyje ir būtent taip, kad ji reiškia ne tik tai, ką dalyvaujantiems vidinės komunikacijos veikėjams ji reikštų be žiūrovų, bet kad ji turi papildomą reikšmę, tiesiog išplaukiančią iš tos aplinkybės, kad žiūrovai yra". Vojeristinei situacijai galioja priešingas dalykas: čia papildoma situacijos reikšmė išplaukia iš to, kad dalyvaujantys veikėjai nieko nežino apie jo buvimą. Tad vojeristinės situacijos paveiksle pakartoti negalima – galima ją tik pavaizduoti, ir Maeso paveikslas taip pavadintas dėl šitos diferencijos medžiagos. Jį galima būtų pavadinti tiesiog šios temos kontroliniu plyšiu. Mes matome besiklausančiąją, ir ji tiesiog provokuoja mūsų suvokimą, o tai iš esmės pakeičia jos statusą arba jam pakenkia; bet kuriuo atveju jos „papildoma reikšmė" išplaukia iš to, kad ji



3 iliustr. Willemas van Haechtas, van der Geesto kolekcija, 1628; Antverpenas. Rubenso namai (Muziejaus fotografija)

mus mato ir yra mūsų matoma, taigi yra susijusi su estetiniu suvokimu. Toliau. Logiška, kad tokios rūšies paveikslas vadinamas „Besiklausančioji", o ne „Nusiklausyta pora" ar panašiai. Mat pirmiausia pavaizduotas slaptas klausymasis, o ne interakcija, kurios yra slapta klausomasi ar kuri yra slapta stebima. Iš visų variantų, kuriuos Maesas yra paskyręs

šiai temai, abu mūsų variantai šia prasme kalba aiškiausiai. Kas gi taip reikšmingai prezentuoja besiklausančiąją? Piešinyje to nėra – nieko, ką mes galėtume matyti. Paveiksle to yra mažai – kiekvieną kartą priešais yra uždanga.

Tai, kad uždanga, nutapyta iliuzionistiškai, kabo *prieš* paveikslą, nurodo, jog mes ją pirmiausia turime priskirti išoriniam, o ne vidiniam meno kūrinio aparatui. Jos nagrinėjimas nuveda mus ten, nuo kur iš tikrųjų turėjome pradėti, prie suvokimo arba pasireiškimo salygų. Tai paveikslas ant medžio lentos, kurio funkcija buvo papuošti gyvenamojo namo, kolekcijos sienas. Realios, ne nutapytos paveikslų uždangos arba apskritai meno kūrinių apdangos yra tokios pat senos kaip ir patys paveikslai[23]. Religinis menas savo veiksmingumą ima iš atidengimų ir uždengimų dialektikos; jis žino kulto paveikslus, paslėptus visų šventųjų paveikslus, relikvijoriuose, sienose, apgaubuose, paveikslų uždangose, sąvariniuose altoriuose, kurie tik per didžiąsias šventes atveria savo vidų. Pirmieji pasaulietiniai kolekcionieriai greičiausiai tiesiog perėmė šį paprotį; galbūt jie taip pat baiminosi naujo, pavojingo pasaulietinio meno blizgesio. Bet kuriuo atveju, inventorizuojant šimtus Margarete von Österreich, vienos pirmųjų Šiaurės meno kolekcionierių, nuosavy-



4 iliustr. 3 iliustr. fragmentas su paveikslais ant lentos, kurie turi parauktas paveikslų uždangas)

bėje esančių paveikslų, kaip praneša apie 1530 metų aprašas[24], tik keletas buvo „be apdangos ir aptaiso“ (sanz couverte ne feuillet). Kai išplito pasaulietinis paveikslų naudojimas ir kolekcionavimas, iš įvairių paveikslo apdengimo galimybių liko uždanga, kuri buvo įprasta tarptautiniu mastu – mes ją randame tiek Romoje, tiek Antverpene. Nutapyti XVII amžiaus kolekciniai portretai rodo, kad kai kurie paveikslai vis dar turėjo tokias uždangas – dėl to, kad jie būtų apsaugoti ir kad būtų padidintas estetinis žavesys[25]. (3, 4 iliustr.).

Pirmoji nutapyta uždanga pasirodo 1644 metais, viename mažame Rembrandto Šventosios šeimos pavaizdavime, kurį Maesas daug kartų kopijavo[26]. Nuo šios datos du tris dešimtmečius daugėja iliuzionistiškai nutapytų paveikslo uždangų ir rėmų – Maesas pateikia abu dalykus ir abu jau buvo jo kopijuotame Rembrandto kūrinyje. Tad nutapyta paveikslo uždanga byloja apie tada įprastą kolekcionavimo rekvizitą, bet tuo ne viskas pasakyta. Kadangi ji yra nutapyta, todėl tam tikra prasme stipriau *pažymi* kūrinio *kontekstą* – ne tik įtraukia paveikslą į kolekciją, bet ir kolekciją – į paveikslą. Nutapyta uždanga padaro kūrinį *fokusu*, o tai galbūt ne mūsų, bet neabejotinai jo pirmojo savininko ir suvokėjo akyse reiškė didžiulę revalvaciją ir paveikslą iš tikrųjų pakėlė į kolekcijos visumos lygmenį, į argumentacijos lygmenį. Apgaulė, iliuzija, akių apgaulė, apstulbinimas buvo gana esmingos rinktinių daiktų kokybės: meniškos kėdės, kurios nebepaleisdavo atsisėdusio, nieko nenujaučiančo naudotojo, bokalai, kuriuos pripylus iškildavo nepadorūs daiktai arba juose keistai pasilikdavo tai, kas pripilta, paveikslai, kurie atrodė kaip nutapyti žmogaus, vis dėlto buvo rasti pjaunant akmenis ar medžius, natiurmortai, kurie daiktus darė apčiuopiamus, ir visgi buvo tik nutapyti. Jais siekiamas efektas iš tikrųjų ne apgaulė, o nuvylimas, stebėtojo iliuzijų išsklaidymas – tai davė dingstį nuostabai, taip pat juokams, tačiau pirmiausia dingstį pokalbiams, samprotavimams apie gausybę realybės modusų tarp regimybės ir būties. Aš pabrėžiu tai, kad apibūdinčiau suvokėjo tipą, kuris siekė ne kontempliacijos, o dialogo – draugingo pabendravimo su panašiais į save ir su kūriniu, kuris taip pat buvo užkalbinamas kūrinio. Įvairūs nutapytos lentos uždangos aspektai gožia vienas kitą: paveikslas produkuoja savo kontekstą kaip paženklinimas (išorinės priemonės dabar turi būti kartu formuojamos iš paties kūrinio) ir kaip artikuliacijos lygmuo (menas – fokusas), jis patvirtina kontekstą, savo menišku pakvietimu pritraukdamas ypatingą dėmesį (dau-

gelio paveikslų konkurencija ant kolekcijos sienų), ir sudomina, suaktyvina stebėtoją (iliuzija, nusivylimas).

Maesas, be to, nustato dar vieną funkciją ir kartu vėl iškelia tą sistemos vietą, kuri charakterizuoja estetinio ir užestetinio suvokimo skirtumą. Jis naudoja meniškai perteiktą išorinę recepcijos priemonę uždangą, kad tęstų bent jau tiek pat menišką argumentaciją, prasidėjusią tarp stebėtojo ir to, kas vyksta paveiksle, tai yra, jis išorinę priemonę įtraukia į vidų. Vystymosi istorijos požiūriu tai nėra nesvarbu: nutapytos uždangos konteksto ženklinimas yra tik viena suvokimo sąlygų susitraukusi forma, mažas prisiminimas viso to, kas kadaise sudarė estetinės „periferijos“ turtą. Dabar ir šita liekana demonstratyviai funkcionalizuota „centrui“. Piešinyje uždanga uždengia viską, kas būtų matyti ar girdėti, – didelė, drąsi, tuščia vieta. Mes turime beveik viską pridėti. Kitaip yra paveiksle. Čia – anksčiau minėtų Wolfgango Iserio formuluočių prasme – parengtas segmentų, tvirtų ir neapibrėžtų dalių prijungiamumas. Čia uždanga atitraukta tiek, kad matyti pusė slapta stebimos komunikacijos: moteris, stovinti už stalo, ir, kaip rodo į klubus įremtos jos rankos bei pasukta į šoną galva, priekaištaujanti priešais esančiajam. Jeigu mes paveikti stipraus besiklausančiosios raginimo dabar dešinėje paveikslo pusėje patys tapsime aktyvūs ir atskleisime uždangą ar mintyse norėsime pažiūrėti, kas yra už jos, tada tuščia vieta baigsis ir mes iš tikrųjų tapsime besiklausančiosios bendrininkais. Kad taip nepavyksta arba pavyksta „tik mintyse“, kad mes iš meno malonės turime „tik“ paveikslą, tai daro uždangą krintančią į akis, o ji, kaip kasdienis uždengimo ir atskleidimo instrumentas, vis dėlto visiškai ir dvigubai priklauso menui, būdama paveikslo medžiaga, o kaip nupiešta paveikslo uždanga – ir jo žymė.

7. Literatūros nuorodos ir bibliografija

Sutrumpintai cit. literatūrą žr. žemiau bibliografijoje.

[1] Francas Kafka, Procesas; Pilis; Novelės. Vilnius, 1994, p. 161–162.

[2] Žr. *Recepcinės estetikos literatūros moksle* bibliografiją.

[3] Apie požiūrio istoriją menotyroje žr. S. Kemp, p. 10 ir toliau ir Der Betrachter ist im Bild, Einleitung. *Recepcinės estetikos menotyroje* bibliografija.

[4] Žr. *Gretimų tyrimo požiūrių* bibliografiją.

[5] Žr. ten pat.

[6] Žr. ten pat.

[7] Žr. ten pat.

[8] Link, p. 12.
[9] G. Bateson, Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt a. M. 1982, p. 27 ir toliau.
[10] Ten pat.
[11] Žr. *Recepcinio estetinio požiūrio kategorijų* bibliografiją.
[12] H. Bitomsky, Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit, Neuwied/Darmstadt 1972, p. 30.
[13] Ten pat, p. 105. Plg. apie tai išsamiai Gadamer, p. 97 ir toliau Kemp, p. 33 ir toliau.
[14] Žr. *Recepcinio estetinio požiūrio kategorijų* bibliografiją.
[15] Žr. ten pat.
[16] Žr. ten pat.
[17] Žr. ten pat.
[18] Iser (1976), p. 283 ir toliau.
[19] Ten pat.
[20] Žr. galiausiai W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, New York 1984, Bd. 8, p. 3984.
[21] 1967 metų birželio 23 dieną parduotas iš varžytynių Londono Christie aukcione Eduardui Speelmanui Ltd., Londonas.
[22] Plg. aprašomąjį ir kritinį žymiausių XVII amžiaus olandų tapytojų kūrinių sąrašą, Hg. C. Hofstede de Groot, Esslingen/Paris 1915, Bd. 6, p. 520 ir toliau (ne visas); Tot Lering en Vermaak. Ausstellungskatalog Rijksmuseum Amsterdam 1976, p. 145 ir toliau. Apie stebėtas ir stebinčias moteris olandų tapyboje žr. galiausiai Alpers, p. 196. Aš sutinku su Alperso interpretacija ta prasme, kad tikrąją šių paveikslų „medžiagą" sudaro matymo ir stebėjimo, vaizdavimo, iliuzionistinės virtuozinės tapybos problemos, o ne moralinės evangelijos.
[23] Plg. W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 1974, Bd. 1, p. 443.
[24] J. Veth/S. Müller, Albrecht Dürers Niederländische Reise, Berlin 1918, Bd. 2, p. 83. Plg. inventoriaus paskelbimą: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 3, 1885, p. XCIII ir toliau.
[25] Plg. iliustracijų medžiagą S. Speth-Holterhoff, Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle, Brüssel 1957.
[26] Apie nutapytas paveikslo uždangas žr. P. Reutersward, Tavelförhanget, in: *Kunsthistorisk Tidskrift* 25, 1956, p. 97 ir toliau; La peinture dans la peinture, Ausstellungskatalog Dijon 1983, p. 271 ir toliau; W. Kemp, Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, eine Vorhang zu lüften, Frankfurt a. M. 1986.

Recepcinė estetika literatūros moksle
Gerą istorinę ir disciplinos būklės apžvalgą pateikia: H. Link, Rezeptionsforschung, Stuttgart/Berlin 1976; W. Reese, Literarische Rezeption, Stuttgart 1980; S. R. Suleiman, Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism, in: The Reader in the Text, Hg. S. R. Suleiman/I. Crosman, Princeton 1980, p. 3 ir toliau; J. P. Tomkins, An Introduction to Readerm-Response Criticism, in: Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism, Hg. J. P. Tompkins, Baltimore/London 1980, p. IX ir toliau. Trijose paskutinėse minėtose

knygose yra išsamios bibliografijos. – Kaip baziniai tekstai svarbūs: H. R. Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970; Rezeptionsästhetik, Hg. R. Warning, München 1975; W. Iser, Der implizite Leser, München 1972; to paties, Der Akt des Lesens, München 1976. – Apie estetinius filosofinius pagrindus pirmiausia žr.: H. G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960; R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen [3]1965.

Recepcinė estetika menotyroje
Bandymas metodiškai pagrįsti: W. Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983. Įvairių pakraipų staipsnių antologija: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Hg. W. Kemp, Köln 1985. – Svarbūs atskiri tyrinėjimai ir pavyzdinės analizės: M. Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley/Los Angeles/London 1980; N. Bryson, Tradition and Desire. From David to Delacroix, Cambridge 1984 (ypač p. 45–62).

Gretimi tyrimo požiūriai
„Išvestinė literatūra", t. y. literatūra apie tai, kaip menas suvokia meną, yra neaprėpiama – kritiniam žvilgsniui ir naujai perspektyvai žr. Bryson. Eine einführende Anthologie: Rezeption, Hg. W. Broer/A.Schulze-Weslarn, Hannover 1983. Negalima nepateikti ir literatūrinės meno recepcijos bibliografijos apžvalgos. Tituliniai rinkiniai: N. Hadjinicolaou, Art History and the History of the Appreciation of Works of Art, in Proceedings of the Caucus for Marxism and Art, Jan. 1978, p. 12 ir toliau; Kemp, p. 124. Metodinių žinių yra gerokai per mažai pastebėtame kūrinyje: H.-W. Löhneysen, Die Ältere Niederländische Malerei. Künstler und Kritiker, Eisenach/Kassel 1956, p. 9 ir toliau.

Apie skonio istorijos pažinimo interesus žr. galiausiai F. Haskell, Rediscoveries in Art, Ithaca (N.Y.) 1976. Ką galėtų nuveikti meno recepcijos institucijos istorija, fragmentiškai rodo tokie darbai: H. Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben, in Forschungen zur Villa Albani, Hg. H. Beck/P. C. Bol, Berlin 1982, p. 507 ir toliau; B. O'Doherty, In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerie-Raum, Kassel 1982, ištraukomis: Der Betrachter ist im Bild, p. 279 ir toliau. Apie meno funkcijos istoriją kartu su institucijos istorija žr. Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Hg. W. Busch, München 1987.

Apie recepcijos psichologiją, be E. H. Gombricho darbų, kurie aptaria suvokimo psichologijos problemas iki pat šių dienų, reikia paminėti gausius R. Arnheimo raštus. Reikia pasakyti, kad pastaraisiais metais ryškėja šio požiūrio istorizavimas, žr., pvz., M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt a. M. 1983; S. Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.

Recepcinio estetinio požiūrio kategorijos
Suvokimo sąlygos: teorinės pastabos apie vaizduojamojo meno „suvokimo charakterį" Gadamerio kn., p. 114 ir toliau, 148 ir toliau. Kaip grynoji formos problema išnagrinėta: E. Michalski, Die Bedeutung des ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932.

Rekonstrukcija ir integracija: Gadamer, p. 157 ir toliau. – Puikius sėkmingos rekonstrukcijos arba meno kūrinio konteksto išnaudojimo pavyzdžius pateikia T. Puttfarken, Masstabsfragen, Diss. Hamburg 1973, p. 9 ir toliau (žr. taip pat ir kn.: Der Betrachter ist im Bild, p. 62 ir toliau), C. Gardner von Teuffel, Lorenzo Monaco, Filippo Lippi ir Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, p. 1 ir toliau, su H. Beltingu šiame tome. Plg. taip pat esmines W. Sauerländerio pastabas šiame tome ir recepciniu estetiniu požiūriu: W. Kemp, Masaccios „Trinität" im Kontext, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, p. 45 ir toliau.

Recepcijos direktyvos: terminą sukūrė M. Naumannas ir bendradarbiai, žr. M. Naumann u. a., Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht, Berlin (DDR)/Weimar 1973. Apie meno istorijos aplikaciją įtraukiant Iserio „implicitinio skaitytojo" arba stebėtojo konceptą žr. Kemp, p. 33 ir toliau.

Diegezė. Iš pradžių pritaikyta: A. Rieglio, Das Holländische Gruppenporträt, in *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23, 1902, p. 71 ir toliau.

(Ištraukos: Der Betrachter ist im Bild, p. 29 ir toliau). Diegezinės analizės šiandien daugiausia apsistoję kino ir fotografijos analizėje, žr., pvz., V. Burgin, „Fotografien betrachten", in Theorie der Fotografie, Hg. W. Kemp, München 1983, Bd. III, p. 250 ir toliau; su tuo palyginami Friedo ir Marino (knygoje Der Betrachter ist im Bild) bei Brysono veikimo būdo metodai.

Perspektyva, asmenų perspektyva. Perspektyvos temą speciali literatūra aptaria beveik vien suvokimo psichologijos ir vaizdavimo teorijos požiūriais, žr. galiausiai K. H. Veltmano pranešimą apie literatūrą *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, p. 185 ir toliau. Stebėtojo/skaitytojo situacijas ir apibrėžimo išdavas, be menotyros, uoliai diskutuoja literatūrologija (žr., pvz., F. K. Stanzel, Theorie des Erzählens, Göttingen [2]1982, p. 149 ir toliau) ir kino bei fotografijos analizė, žr., pvz., B. E. Branigan, Formal Permutations of the Point-of-View Shot, in *Screen* 16, 1975, p. 54 ir toliau; W. Kemp, Foto-Essays, München 1978, p. 51 ir toliau; Thinking Photography, Hg. V. Burgin, London 1982, p. 146 ir toliau, 186 ir toliau; S. Heath, Questions of Cinema, London/Basingstoke 1981, p. 27 ir toliau. Asmeninė perspektyva menotyroje: A. Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964; Kemp, p. 46 ir toliau, 71 ir toliau, 95 ir toliau, 116 ir toliau.

Tuščia vieta. R. Ingarden, p. 266; to paties, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen 1968, p. 169 ir toliau; Iser (1976), p. 267 ir toliau. Pritaikymas meno istorijai: Kemp, kn. Der Betrachter ist im Bild, p. 253 ir toliau.

Rolfas Duroy'us – Günteris Kerneris

Menas kaip ženklas: semiotinis-sigmatinis metodas

1. Istorinės prielaidos

Kadangi, pasak Elisabeth Walther (*Bendroji ženklų teorija,* 1974), nuoseklios semiotikos istorijos dar nėra, mes tepateiksime rinktinę autorių, kurie užsiiminėjo *ženklų teorija.* Ši istorinė retrospektyva galima iki pat antikos. Herakleitas savo fragmente *Apie logosą* jau skiria tris sudedamąsias dalis: „Logosą", kaip pasakymo prasmę, nuo „Epo", kaip pačios kalbos, ir „Ergono", kaip apibrėžtojo. Šia trinare vienove nuolat naudojamasi. Pavyzdžiui, ir Platono *Kratile* bei *Sofiste,* kur jis skiria ženklą (semeion), ženklo reikšmę (semaiomenon) ir objektą (pragma). Nors žodis ir kartu ženklas, pasak Platono, yra savavališkas – palygink įvairias kalbas, – tačiau sąvoka, tai, kas nematerialu, yra įpareigota objektui. Todėl kalba yra atsitiktinė transporto priemonė tikrosioms mintims, taigi ir sudedamoji realybės dalis. Aristotelis eina toliau už Platono teiginius, savo *Organone* semiotinius samprotavimus susiedamas su ontologiniais ir loginiais. Žodis pats savaime nėra nei teisingas, nei klaidingas. Tik junginiuose su kitais žodžiais išryškėja, ar pasakymas teisingas. Panašiai kaip turto sąvoka nėra nei teisinga, nei klaidinga. Pasakymai yra įsipareigoję tiek pačiam dalykui, tiek ir logikos dėsningumams. Išsaugomas platoniškasis padalijimas į tris dalis, į ženklą, ženklo būtį ir paženklintą dalyką. Beveik visi garsūs filosofai vėliau nagrinėjo šias semiotines klausimo formuluotes, pradedant Augustinu per Vilhelmą Ockhamą iki Schellingo bei Hegelio. Tačiau bendrosios ženklų teorijos pagrindus XIX amžiuje sukūrė Charles'as Sandersas Peirce'as, ameri-

kietiškojo pragmatizmo pradininkas. Tiesa, ne nuosekliame kūrinyje, bet atskirose publikacijose. Vėliau Elisabeth Walther ir Maxas Bense'as Štutgarto institute šias savo publikacijas apibendrino bazine teorija. Impulsų savo tyrinėjimams Peirce'as gavo iš Kanto *Grynojo proto kritikos* (1781). Semiotikos skirstyme jis naudojasi scholastinėmis sąvokomis, apibrėždamas gramatiką kaip pirmiškumą, logiką kaip antriškumą, o metodą kaip tretiškumą. Formalios ženklų sąlygos tyrinėjamos gramatikoje, o jų teisingumas – logikoje. Ženklų tinkamumas inovacijoms aptariamas „metodeutikoje". Edmundas Husserlis, fenomenologijos Vokietijoje pradininkas, savo logikoje taip pat remiasi pagrindiniais semiotiniais vaizdiniais. Tuo pat metu „Vienos ratelio" nariai, pirmiausia jo įkūrėjas Moritzas Schlickas savo *Bendrojoje pažinimo teorijoje* (1918), polemizuoja su ženklų naudojimu. Taip pat ir Rudolfas Carnapas bei Ludwigas Wittgensteinas. Pastarasis pirmiausia savo kūrinyje *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Remdamasis Dewey ir Peirce'u, Charles'as W. Morrisas išplėtoja elgesio semiotiką, kurioje jis ženklo reikšmėje išskiria „požymį", „įvertinimą" ir „paliepimą". Tačiau dabar jo pirmajame semiotikai skirtame kūrinyje *Foundations of the Theorie of Signs* (1947) išplėtotos semiotinės dimencijos yra paprasčiausios ženklų teorijos kategorijos. Tai būtų *sintaktika,* kaip ženklų santykių tyrinėjimas, *semantika* objekto santykio atžvilgiu ir *pragmatika*, kuriai rūpi ženklų tikslas. Semiotika, kuri pirmiausia gali būti naudinga komunikaciją tyrinėjančioms mokslo sritims, buvo priimta kalbotyroje, lingvistikoje. Tačiau, taikant šį metodą vizualiniams ženklams, reikia vaizdinių elementų gramatikos. Nors šioji iš dalies buvo išplėtota Bauhauso formos teorijose (Ittenas, Moholy-Nagy, Klee), tačiau semiotinių klausimo formuluočių akivaizdoje pasirodė nepakankama. Todėl buvo iš naujo kuriama sintaksinių formos ir spalvos elementų sistema ir ji papildyta medžiagos bei judėjimo elementais. Tai atliko *Paveikslo kalbos 1* kūrėjai (1977). Ženklų konteksto – visuomenės ir jos vertybinių vaizdinių – įtraukimas į sistemą *Paveikslo kalboje 2* 1981 m. buvo tolesnis semiotinio metodo taikymo vizualinei komunikacijai rezultatas.

2. Semiotika

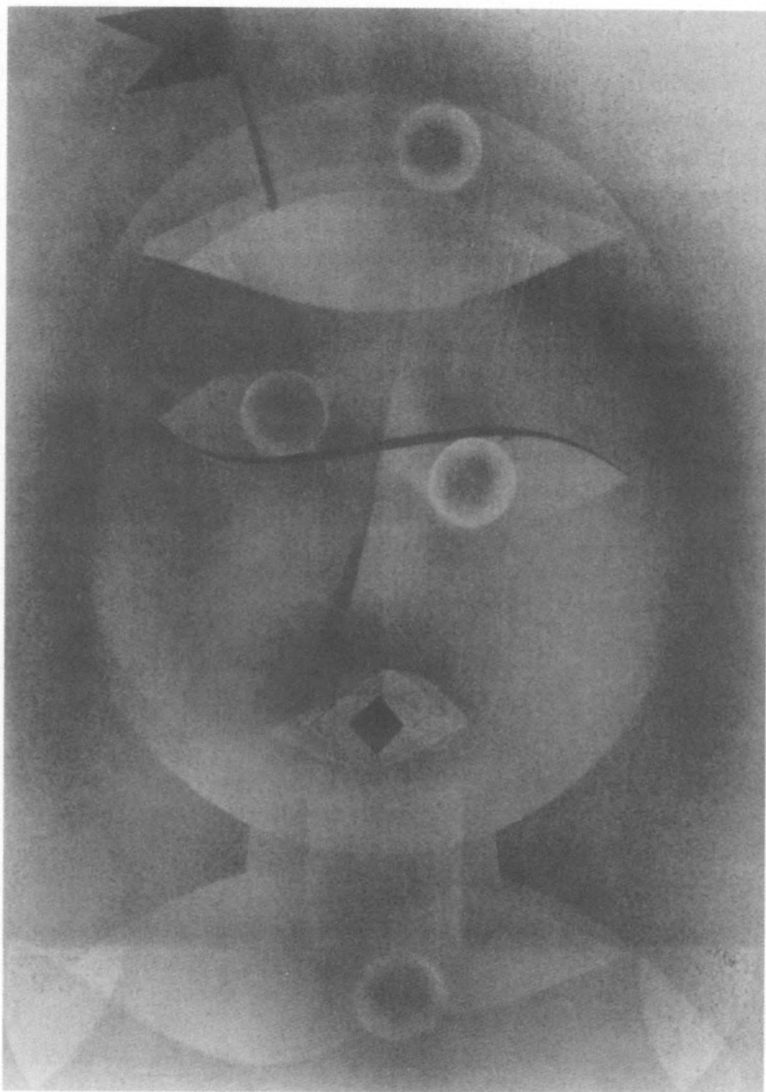
2.1 Kas yra ženklas?

Mes pažįstame stebėdami ir tyrinėdami. Šis žinojimas perduodamas *ženklais.* Pastarieji pirmiausia yra jusliškai suvokiami dirgikliai ir juos galima suskirstyti į vizualinius, audityvinius, lingvistinius, taktilinius ir olfaktorinius. Jų dažnumas yra skirtingas. Pavyzdžiui, akimis mes gauname maždaug 150 kartų daugiau informacijos negu klausa. Tačiau ne kiekvieną juslinį suvokimą sukelia ženklas. Ženklo prielaida veikiau yra *informacijos intencija.* Nors šlapia gatvė rodo, kad lijo, bet nėra jokio šios informacijos siuntėjo. Tad šiuo atveju mes kalbame ne apie ženklą, bet apie *požymį.* Juos turima galvoje kalbant apie visus gamtos reiškinius.

Informacijos gali būti paprastos, bet dažniausiai jos būna kompleksinės. Atitinkamai mes skiriame subženklą ir superženklą. Be to, ženklo pobūdžio nustatymas, kaip ir aibių teorijoje, yra reliatyvus. Paveikslas turi daug subženklų, bet ir jis pats tam tikruose ikonografiniuose kontekstuose – prisiminkime kryžiaus kelią – gali funkcionuoti kaip subženklas. Ženklai yra informacijos nešėjai, taigi susiję su funkcija! Jie niekad neegzistuoja patys sau, bet visada priklauso nuo objektų, kuriuos jie pažymi. Iš to išplaukia ir jų kintamumas. Jie kinta kartu su atradimais ir pasiekimais. Tai liečia ne tik atskirus ženklus, kurie pakeičiami kitais, bet ir atitinkamą ženklų repertuarą, nes ženklai negali būti nepriklausomi nuo kitų. Atskiras kelio ženklas būtų beprasmis ir kelių eismo ženklų atsiradimas apskritai yra susisiekimo techikos plėtros rezultatas.

Ženklo reikšmės kitimas paaiškėja iš atitinkamos visuomeninės aplinkos. Vainikas, kuris dovanojamas nugalėtojui, turi kitą reikšmę nei per laidotuves. Todėl ženklai yra daugiareikšmiai. Ir tam tikra galvoje turima reikšmė paaiškėja tik iš konteksto. Kadangi ženklus galima pasirinkti, tai juos galima ir pakeisti, kaip verčiant nežinomi ženklai pakeičiami jau žinomais ženklais.

Nepaisant viso skirtingumo, ženklams bendra tai, kad jie nuolat nukreipti į tikslą (pragmatika), informatyvūs (semantika), suprantami iš atitinkamos jų išvaizdos (sintaktika). Tad ženklų tyrinėjimas pirmiausia remiasi šiais trimis semiotiniais lygmenimis.



1 iliustr. Paulas Klee. *Kaukė su vėliavėle,* 1925, Miunchenas; Naujoji Valstybės galerija (Muziejaus fotografija)

Išraiškos kokybės, ikoniškumo laipsnio ir sintaktinių elementų savitarpio ryšys: išraiškos formos ir spalvos naudai berniuko galvos ženklas yra smarkiai *abstrahuotas*. Paprastos, geometrinės formos suteikia paveikslui archajinį griežtumą, kurį sušvelnina vyraujančios apskritos formos ir tam tikra *subženklų* asimetrija (sintaksė). Sintaktiniai elementai čia yra savarankiški išraiškos nešėjai.

2.2. Ženklas kaip formalioji priemonė (sintaktika)

Ženklai turi būti atskiriami, kitaip jie negalės atlikti savo informacinės funkcijos. Todėl, kad galima būtų suprasti atitinkamą reikšmę, reikia tiksliai apibrėžti, kaip jie atrodo. Iš tokios analizės kaip sintaktiniai elementai paaiškėja forma, šviesa, spalva, medžiaga ir judėjimas. Žinoma, tikslesnei jų apibrėžčiai reikia žinoti vizualinių ženklų pagrindinę struktūrą. Antai, sintaktiniame formos elemente reikia apibrėžti jos kokybę (pvz., apvali – kampuota), ribas (pvz., ryškūs – neryškūs kontūrai), dimensiją (pvz., linija – kūnas), kiekybę (didelė – maža) ir realizaciją (pvz., piešinys – koliažas).

Ženklai kaip subženklai yra priskirti vieni kitiems. Be to, šis ženklų tarpusavio santykis (sintaksė) apibrėžia jų informacijos turinį. Ar paveiksle kalbama, pavyzdžiui, apie vienodus, panašius ar skirtingus elementus, svarbu ne tik formaliai, bet ir paveikslo kalbai (1 iliustr.).

2.3. Ženklas kaip reikšmės nešėjas (semantika)

Ženklai kaip informacijos nešėjai suponuoja reikšmės dermes. Ir žinojimas apie tai yra mokymosi procesų rezultatas. Jokiu būdu negalima žinoti visų ženklų, ypač jeigu mums svetimas jų kontekstas. Kryžiaus ženklas tarp dviejų skaičių turi kitą prasmę nei prieš vardą.

Semantinė analizė taip pat turi atsižvelgti į tai, kad viskas, ką galima jusliškai suvokti, gali būti paaiškinta kaip ženklas, pavyzdžiui, gamtos objektai ir technikos daiktai. Tačiau čia turimas galvoje ne techninis supratimas vienu atveju ar biologinės žinios kitu atveju. Augalų išvaizda atitinka biologinį, o mašinų konstrukcija – techninį būtinumą. Tačiau jie dar gali būti aiškinami kaip ženklai, kaip gėlių puokštė ar automobilis (2 iliustr.).

2.4. Ženklų pritaikymas ir tikslas (pragmatika)

Ženklai visuomet yra tikslingi, ir tik išimtiniais atvejais paveikslai atsiranda atsitiktinai. Ženklai, perduodami informacijas, sukelia veiksmus, veikia elgesio būdus ir nuomones, duoda impulsų mąstymui ir keičia žinių gavėjų jausminę būklę. Pagal ženklų poveikį gavėjams skiriami indikatyvūs, sugestyvūs ir imperatyvūs ženklai.

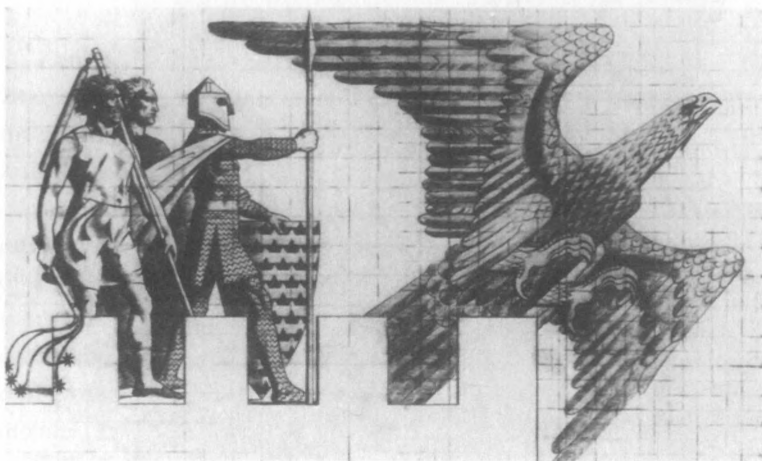


2 iliustr. Robertas Campinas (priskiriama). *Nutukęs vyras,* prieš 1430; Vakarų Berlynas, Prūsų kultūrinio paveldo fondas, Paveikslų galerija (Paveikslų archyvo Foto Marburg fotografija)

Naujas požiūris į tikrovę: atsisakius visuotinumo ir pasukus į ypatingybę, didėja *ikoniškumas* (sigmatika). Šis ankstyvasis natūralizmas jau patvirtina *paveikslo temų banalėjimą* (semantika) ir augantį susidomėjimą *materialiąja tikrove* (sigmatika).

Indikatyvūs ženklai pirmiausia nukreipti į intelektą ir dažniausiai pasitaiko moksle. Taigi jie sistemiškai susiję ir sintaksine prasme palyginti dažnai būna paprasti, todėl padidėja jų suvokimo ir įsidėmėjimo vertė. Kitokie yra sugestyvūs ženklai reklamoje ir propagandoje; jie pirmiausia turi veikti jausmus. Čia ženklu perduodami pagrindiniai dirgikliai, kurie vėlgi yra vartotojų elgesio ir politinių sprendimų motyvai. Imperatyvieji ženklai turi veikti valią. Jų raginantis pobūdis atitinka, pvz., totalitarinių sistemų pretenzijas viešpatauti, ir visoje meno istorijoje jų galima rasti tiek pat, kiek ir indikatyvių bei sugestyvių ženklų.

O dėl ženklų poveikio akivaizdu, kad ne visada pasiekiamas komunikacijos tikslas. Mat jei valia turi būti palaužta, šitai intelektas gali taip pat registruoti kaip bandymą daryti emocinę įtaką (3 iliustr.).



3 iliustr. Wilhelmas Dohme. Sienų apsauga nuo Rytų. Freskos Braunšveigo Katedrai eskizas (sunaikinta).

Imperatyvūs ženklai propagandos tarnyboje (pragmatika): dėl universalumo lūkesčių paveiksluose nacionalsocializmo mene dažnai naudojami labai ikoniški ženklai kaip *simboliai* (sigmatika). Taip pasiektas paveikslo pareiškimo apibendrinimas stiprina sumanytą propagandistinį poveikį „Tu esi niekas, tavo tauta yra viskas“ prasme. Šių paveikslų visuomeninį santykį galima traktuoti kaip formulę „l'art dirigé“.

3. Ženklo ir paženklintojo santykis (sigmatika)

Iš esmės ženklai niekad nebūna patys sau, jie reprezentuoja ką nors kitą. Koks ženklo santykis su paženklintuoju ir apie kokią objektų rūšį kalbama, tyrinėja *sigmatika*. Sigmatiniai santykio lygmenys ikona/indeksas, simbolis – praplėstini išraiškos kokybe, įpaveikslu ir viršpaveikslu – atitinka objektų, kuriuos jie atitinkamai pažymi, įvairias tikrovės sritis.

Ženklas kaip *ikona* tiesiogiai susijęs su objektu, kurį jis vaizduoja. Kartu išorinio atitikimo tarp ženklo ir paženklintojo laipsnis gali būti įvairus. Bet netgi tada, jeigu jie turi tik vieną bendrą požymį, mes dar kalbame apie ikoną. Didelis abstrakcijos lygis padeda atskirti esminę ir neesminę informacijas arba gali signetės ar techninių piešinių atveju padidinti jų suvokimo ir įsidėmėjimo vertę. Atvirkščiai, esant dideliam ikoniškumo laipsniui, pavyzdžiui, fotografijose, paveikslas yra kaip tikrovės pakaitalas, nes daugelis jo vizualinių duomenų yra bendri su pažymėtuoju. Galų gale ikoniniai ženklai, pvz., ekspresionizme, abstrahuojami ir dėl jų išraiškos kokybės.

Indeksikaliniai ženklai, kaip ir ikoniniai, taip pat reprezentuoja erdviškai ir laikiškai apibrėžiamą ir empiriškai patiriamą sritį. Tiesa, jie nurodo tik daiktų vietos padėtis, užuot jas atvaizdavę. Tačiau jų galiojimas – tarsi nurodomųjų iškabų – priklauso nuo to, kaip kinta atitinkamas jų nurodomos vietos pobūdis. *Simboliuose* neduota ši vizualinė priklausomybė nuo apibrėžtų objektų. Kadangi jie reprezentuoja vien abstrakčią sritį, pasireiškimo formų prasme jie yra laisvai pasirenkami. Tačiau jų supratimas, pvz., mokslinėje simbolikoje, suponuoja siuntėjo ir gavėjo susitarimą.

Su moderniojo meno atsiradimu buvo susijęs įsakmus siekimas rasti ženklus ne tik išoriniam reiškinių pasauliui, bet ir žmogaus jusliniam pasauliui. Taip įvyko dėmesį sutelkiant ties žmogaus reakcijomis į sintaksinius formos ar spalvos elementus. Čia reikia skirti subjektyvias ženklų išraiškos kokybes nuo objektyvuojamųjų. Pirmosios atitinka skonio sprendimą, o objektyvuojamosios išraiškos kokybės yra palyginamos juslinės vertės, kaip šilumos jutimas raudonai oranžiniame atspalvyje arba priešinga reakcija į mėlynai žalią.

Atradus pasąmonę, buvo nurodytas naujas tikrovės lygmuo, o tai vėliau lėmė naujos stiliaus krypties atsiradimą. Siurrealizmo bandymas pasąmonę pateikti paveiksle vyksta tiek naudojant *quasi* abstrakčius, tiek *quasi* ikoninius ženklus, t. y. čia nekalbama nei apie vieną, nei apie



4 iliustr. Ernstas Rietschelis. Lesingo paminklas, 1853; Braunšveigas (Paveikslų archyvo Foto Marburg fotografija)

Paminklas kaip indeksikalinis ženklas: genius loci *aplinkos* dėka tampa dabartimi. Didelis ženklų *ikoniškumo laipsnis* (sigmatika) atitinka tiek istorizmo ženklų repertuarą (laiko santykis), tiek ir meno universalumo lūkestį (pragmatika).

kitą. Mat pasąmonės srities negalima nei atvaizduoti, nei perteikti racionaliai nustatytais ženklais (simboliais). Todėl spontaniškam vaizdingam pasąmonės susvetimėjimui reikia įvesti naują sigmatikos santykio lygmenį, būtent *įpaveikslo* lygmenį.

Pagal ženklų teorijos definiciją simboliai nuolat apibrėžia abstrakcijos sritį. Tai visiškai teisinga mokslo ženklų atžvilgiu. Tačiau, jei simbolio sąvokas perkeltume į religinius atvaizdavimus, jie būtų prilyginti abstrakčioms spekuliacijoms, o tai prieštarauja esminei tikėjimo apibrėžčiai. Todėl būtinas ligtolinių sigmatinių lygmenų praplėtimas *virš-*



5 iliustr. Meistras Theoderichas. *Šventasis,* XIV amžiaus 2-a pusė; Karlšteino pilis (Paveikslų archyvo Foto Marburg fotografija)

Redundancija ir inovacija: žmogus čia tapomas dėl savo teisuoliškos egzistencijos (viršpaveikslas). Aperspektyvinis vaizdavimas (menkas ikoniškumo laipsnis) atitinka į anapusiškumą orientuotą magišką požiūrį į tikrovę. Tačiau galvos vaizdavimo abstraktumas menkesnis. Redundancija ir inovacija viename.

paveikslu turi parodyti, kad čia negalimi visuotinai galiojantys pasakymai apie realybės turinį (4, 5, 6 iliustr.)

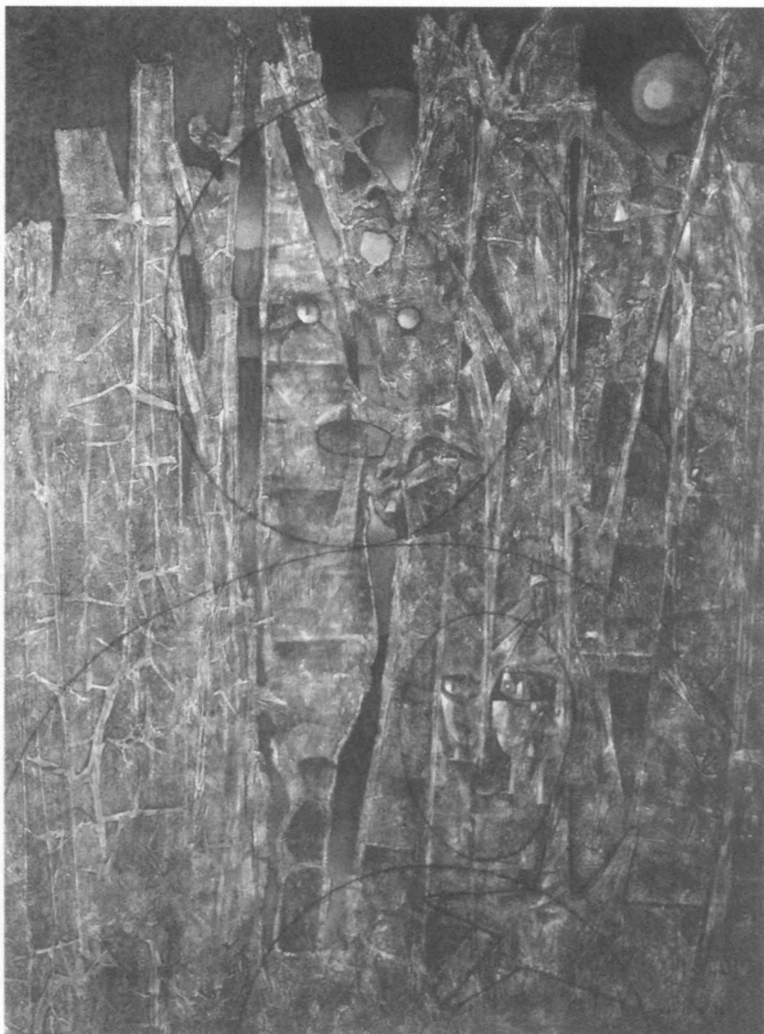
4. Komunikaciniai procesai

Pasikeitimas informacija yra komunikacija, nes žinių perdavimas sujungia siuntėją su gavėju per ženklus, kuriems vėlgi reikia transporto priemonių, būtent informacijos priemonių. Ženklai yra ženklų repertuaro sudedamosios dalys ir labai skirtingi dėl skirtingų objekto sričių. Todėl skiriasi ir siuntėjų bei gavėjų kompetencijos. Tam esama individualių, visuomeninių ar nuo laiko priklausančių priežasčių. Ženklų repertuaras asimiliuojamas mokantis, bet šio mokymosi proceso absoliuti sėkmė yra abejotina dėl visuomeninių ir individualių duotybių. Kita vertus, dėl to, kad ženklai ir ženklų sistemos yra pakeičiami, repertuaras taip pat negali absoliučiai nesutapti. Tačiau ženklų repertuaro asimiliacija, lygiareikšmė ženklų perdavimui, suponuoja pasirengimą komunikuoti. Be to, komunikacijos sėkmė priklauso nuo suprantamumo visiems ir tam tikro skonio sprendimo, taip pat kaip ir grįžtamasis ryšys. Pastarajame vyksta vaidmenų pasikeitimas tarp siuntėjo ir gavėjo, kad abipusės komunikacijos labui būtų sukliudyta vienpusiškam informacijos srautui.

5. Komunikacijos santykio laukai

Pagrindinis principas, pagal kurį ženklai suprantami tik iš konteksto, reikalauja analizuoti aplinką. Be pačių ženklų konteksto, tai liečia bendrąsias ir politines visuomenines sąlygas, motyvacijas, laiko sąlygotumus, taip pat ir medialines prielaidas.

Interakcija nuolat priklauso nuo komunikacijos, nes, norint veikti, reikia suprasti. Kartu ženklų išvaizda (sintaktika), taip pat jų turinio reikšmė (semantika) yra dirgiklio konsteliacija, į kurią reaguoja gavėjas. Jo elgesį lemia ir tai, ir charakteringa asmenybės struktūra. Tad jeigu jis tolerantiškas daugiareikšmiškumui, pirmenybę teiks inovacijai, kitu atveju – tradicinei meno formai. *Elgesio santykio* tyrinėjimas taip pat atsižvelgia į fiziologines suvokimo prielaidas, pavyzdžiui, kaip tinklainės vaizdo dėsningumai perduodami Renesanse sukurtoje centrinėje perspektyvoje. Komunikacija kaip interakcija nuolat vyksta visuo-



6 iliustr. Maxas Ernstas. *Motina ir vaikas naktį miške,* 1953; Diuseldorfas, Meno muziejus (Muziejaus fotografija)

Frotažo technika kaip paveikslą inspiruojantis momentas siurrealizme: laisvos formos kokybės (sintaktika) kelia pasakiškos, klaidžios aplinkos asociacijas. Iš šios aplinkos aiškiai išsiskiria, bet kartu į ją yra ir įdėti *paprasti, geometriniai* motinos ir vaiko ženklai. Šis sintaktinis kontrastas atitinka pilnų ir tuščių formų kontrastą. Kaip pasąmonės paveikslams (*įpaveikslams*) visai negalima pateikti bendros interpretacijos.

menės santykio lauke. Todėl politinės sistemos (totalitarinės, autoritarinės, pliuralistinės) nuolat daro įtaką meno kūrybai, nacionalsocializmas – kitaip nei demokratijos. Meno vartotojo ir meno gamintojo priklausomybė aukštajam, viduriniam ar žemajam visuomenės sluoksniui paaiškina pirmiausia praeityje skirtingus meno lūkesčius arba įvairius menininkų paveikslų ketinimus. Todėl dvaro meno formos skiriasi nuo buržuazinių, o šios vėlgi – nuo valstietiško kultūrinio rato.

Ženklų *vieta,* pavyzdžiui, krikščioniškųjų sakralinių statinių Rytų ir Vakarų orientacija, taip pat apibrėžia jų pasakymą. Šiuo atveju saulėtekis reprezentuoja „išganymą", saulėlydis – „blogio" pasaulį. Miestas ir kaimas, kaip rodo drabužių mada, architektūra ir gyvenviečių formos, buvo visiškai skirtingos kultūrinės erdvės. Net vietovės gamta (ekotopas) taip pat daro įtaką ženklų repertuarui, pavyzdžiui, tiekdama jam medžiaga, kaip kad plytinėje gotikoje.

Pagal vertybinius vaizdinius gali būti teikiama pirmenybė praeities (pvz., istorizmas), ateities (pvz., modernusis menas) ar ateities (pvz., futurizmas) ženklų repertuarams. Tačiau šiam *laiko santykio* tyrinėjimui rūpi ir ženklų repertuaro datavimas, taigi ir jo galimas stilistinis priskyrimas.

Sėkmei ir nesėkmei lemiamą reikšmę turi ir keliai, kuriais toliau perduodama informacija. Be to, informacijos pasirinkimas priklauso nuo komunikacijos aplinkybių ir atitinkamos tikslo grupės. Ekskliuzyvinės meno pretenzijos reikalauja, kad *informacijos priemonės būtų* unikalios, o masinis pasklidimas – kad jos būtų pakartojamos. Nuo tradicinės informacijos priklauso patvarios informacijos priemonės, kurios skiriasi nuo situatyvinių informacijų – paminklai vienu, o reklaminis lapelis kitu atveju. Visuminiame meno kūrinyje siekiamas komunikacijos lygmenų totalumas galų gale veda į multimedios panaudojimą, kaip operoje ar hepeninge.

Be jau išnagrinėtų santykio lygmenų, čia taip pat reikia tyrinėti *normas,* kurios sudaro kiekvienos komunikacijos pagrindą. Jos iškyla iš etikos, pasaulėžiūros, estetikos, technikos, logikos ir teisės sričių, ir jas galima įrodyti esant įvairiems požiūriams į meną. Religinės pasaulėžiūrinės normos gana savotiškai apibrėžia viduramžių meną. O estetinės vėlgi, laikantis *L'art-pour-l'art* principo daug reiškia manierizme ir panašiose moderniose meno kryptyse. Techninės normos sudaro Bauhauso ginto „funkcionalizmo" pagrindą (funkcija nulemia formą). Ir paveiks-

las logikos prasme apibrėžia suvokimo psichologijos paveikto konstruktyvizmo požiūrį į meną. Teisinėms normoms iš tikrųjų paklūsta visi meno produktai, kai kalbama apie originalumą, klastotę, imitaciją, reprodukciją ar plagiatą, visai neminint leistinumo klausimų politine ar moraline prasme.

6. Semiotikos ir sigmatikos ribos bei galimybės

6.1. Menas kaip komunikacija

Meno ir komunikacijos sutapatinimas implikuoja ypatingą meno supratimą. Mat komunikacijos sąvoka, kitaip nei tradicinės meno sąvokos, neturi vertybinio mastelio. Yra pakankamai priežasčių meno sąvoką taikyti *vertybiškai laisvai:* ribas tarp kičo ir meno galima nubrėžti tik savavališkai. Dabartinis jugendo stiliaus vertinimas, palyginti su nesena praeitimi, tai patvirtina. Todėl meno sąvoką būtina *išlaisvinti nuo apribojimų*, kuriuos sudaro tradiciniai estetiniai vertybiniai vaizdiniai, nes kitaip bus pašalintas modernusis menas, kuris ypač svarbus, nes ekstremaliai išplėtė meno ženklų repertuarą (plg. dadaizmas, popdailė ir kt.). Modernusis menas nebesilaiko ribų tarp meno šakų (popdailė, opdailė ir kt.). Įtraukiant „trivialias" informacijos priemones, pvz., gatavus daiktus, koliažą, fotografiją, kompiuterinį dizainą ir kt., šios ribos netgi esmingai kvestionuojamos.

Jau nekalbant apie šį meno sąvokos klausimą, *semiotikos tyrimo metodai* visiškai atitinka menotyros metodus. Priešpriešiais sintaktikai yra struktūrinė analizė. Semantika ir sigmatika turi savo atitikmenis ikonografijoje bei ikonologijoje, o pragmatika – meno sociologijoje. Semiotikos santykio laukai yra ir menotyros laukai. Elgesio santykį atitinka meno psichologija, visuomeninį santykį – meno sociologija, vietos santykį – meno geografija, o laiko santykį – meno istorija. Informacijos priemones kaip meno šakas taip pat tyrinėja meno istorija, kaip meninės kūrybos objektus ir normas – meno filosofija.

6.2. Sintaktinio repertuaro apimtis

Kadangi viskas, kas jusliškai suvokiama, gali tapti ženklu, tyrinėtinų ženklų suma susijusi su asmeniniais, grupiniais, epochų ir regioniniais stiliais. Paprasčiausi ženklai, pavyzdžiui, atsitiktiniai paženklinimai ke-

lyje, taip pat priklauso čia, kaip ir brangūs architektūros paminklai. Semiotika ir sigmatika yra pritaikoma praeities, dabarties ir ateities ženklų repertuarams. Tai vienodai galioja ir viduramžiškų vienuolynų mokyklų bei statybinių būdų formos kalbai, ir Bauhauso „formos teorijoms". Galimybė disponuoti vizualiniais ženklais pirmiausia apribota ir žemutiniu, ir viršutiniu *suvokimo slenksčiu.* Bet net šie natūralūs juslinio suvokimo apribojimai naudojami komunikatyviai. Pavyzdžiui, vėlyvojo impresionizmo spalviniai ženklai paveiksle buvo tokie smulkūs, kad jų atskirai nebegalima buvo suvokti, jie susiliedavo stebėtojo akyje („optinis", tikrasis vizualinis mišinys). Tuo tarpu opdailėje kartais naudojami formos ir spalvos ženklai, siekiant tiek padidinti dėmesį jiems, kad jų dirginimo intensyvumas viršija vizualinę suvokimo galimybę (Riley, Gonschioras ir kt.) ir net gali sukelti fizinį šleikštulį.

Nors sintaktinė vizualinių ženklų analizė pagal formą, šviesumą, spalvą, medžiagą ir judėjimą neatitinka mūsų suvokimo *visumos* – būtent ji dažniausiai nepaiso subženklų superženklų naudai, – užtat ji patenkina mokslines pretenzijas. Be to, toks tyrinėjimas atsižvelgia į metrines ženklų duotybes tik tada, jeigu jos yra komunikatyviai reikšmingos. Kadangi mūsų suvokimas visuomet yra *reliatyvus,* absoliutūs matų duomenys, pavyzdžiui, paveikslo formatas, turi tik ribotą informacinę vertę. Esant sinchroniniam poveikiui, kai, pavyzdžiui, ryški aplinka nulemia vizualinį pilkumos vertybinį ženklą, o tamsuma – jo sumažėjimą, kalbama būtent apie „optinę apgaulę". Tačiau vizualiai vertinant, sumažėjimas vienu ir padidėjimas kitu atveju yra empiriniai faktai. Todėl fizinė matavimo išvada, patvirtinanti metrinę šių pilkumo verčių lygybę ir tamsioje, ir šviesioje aplinkoje, yra reikšminga tik optiškai, bet ne vizualiai.

Tyrinėjant architektūros ir dizaino objektus, išskirtinis dėmesys fiziniams ir kiekybiniams, taigi, pvz., techniškai funkcionaliems faktoriams, gali sąlygoti *ženklų funkcijų* nepaisymą. Tačiau šis vienpusis informacijos priemonių bei ženklų techninių *naudingumo funkcijų* tyrinėjimo būdas semiotiniame-sigmatiniame metode negalimas. Mat čia lemiamos reikšmės turi komunikacijos tikslas, o ne optinės ir technologinės aplinkybės. Todėl sintaktinė analizė yra nuolat pajungta komunikatyvios ženklų funkcijos analizei. Tad ji negali būti savitikslė. Grynai *formalistinį* požiūrį taip pat neigia tai, kad tokių objektų estetika išaiškėja tik iš atitinkamos *aplinkos.* Tai užmiršo XIX amžiaus meno istorikai, kurie, pavyzdžiui, gotikinę sistemą suvokė kaip technologinių naujovių išda-

vą, o ne kaip viršpaveikslų vizualizaciją. Šitaip jie supainiojo priežastį ir pasekmę.

Sintaktinio repertuaro analizė turi priešistorę, kuri prasideda Bauhauso mokymo pagrindus kūrusio Johannes'o Itteno veikale *Mano įvadinis kursas Bauhauze* (1932) arba Laszlo Moholy-Nagy *Įvade* (1925). Paulas Klee savo *Pedagoginėje eskizų knygoje* (1925), kaip ir Wassily'ius Kandinsky'is *Taško ir linijos santykyje su plokštuma* (1926), tyrinėjo išraiškos vertes ir elementų santykius tapyboje. Beje, šie meno psichologiniai aspektai yra ir Boriso Kleinto *Paveikslų teorijos* (1968) objektas. Diferencijuotą „paveikslo elementų" sistematiką kūrė Oskaras Holweckas *matyti* (1968), o po jo Heinzas Habermannas *Sintaksėje* (1974). Tačiau pastarojoje virš pragmatinių-komunikatyvių dominuoja analitiškai kombinatoriški požiūriai. Ten taip pat neskiriama elementų optinė duotybė ir vizualinis jų vertingumas. Tai buvo įmanoma tik remiantis *ženklų teorijomis*. *Paveikslo kalba 1* (1977), naudodamasi semiotika ir sigmatika, rengia naują sintaktinių elementų sistematiką, kuri kartu įtraukia ir judėjimą kaip informacijos nešėją. Be to, visų šitų sintaksinių elementų komunikatyvi funkcija nagrinėjama reikšmės kontekstuose. Vizualinių komunikacijos procesų (elgesys, visuomenė, laikas, vieta, informacijos priemonės) kontekstai, jų santykis su tikrove ir jų vertybinės normos yra *Paveikslo kalbos 2* tyrinėjimo objektas (1981).

6.3. Semantikos ir sigmatikos ribų išplėtimai

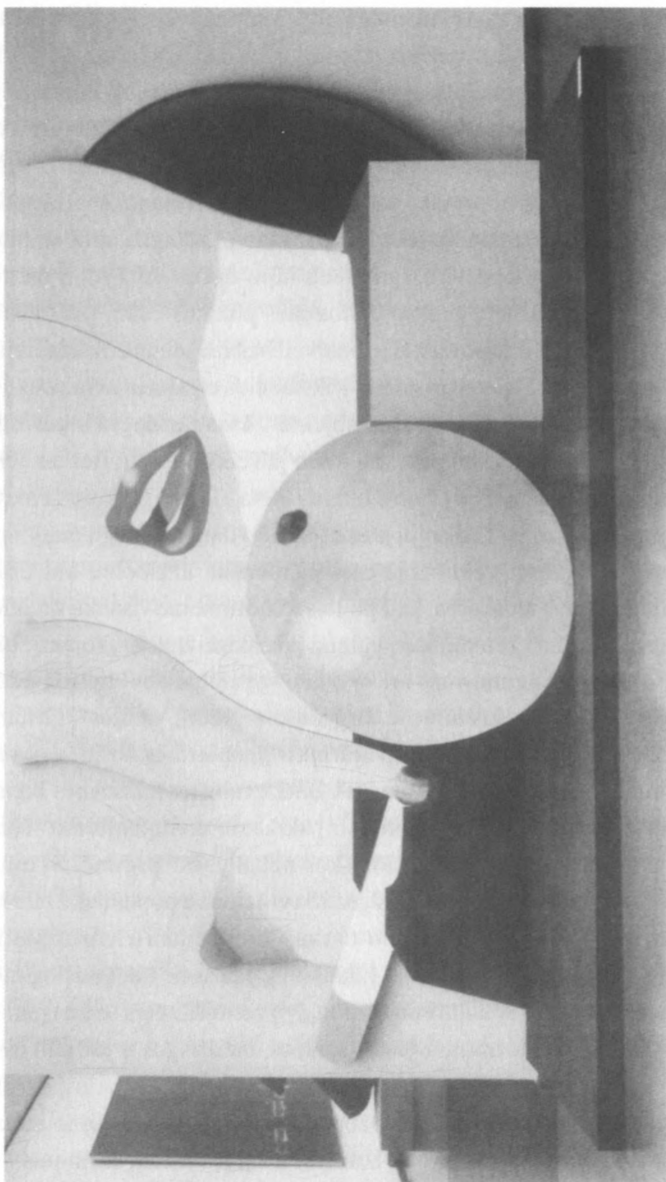
Reikalavimą, kad vizualiniai ženklai būtų suvokiami jusliškai, šiuolaikinio meno kryptys atitinka labiau sąlygiškai. Šį nujuslinimą parengia konstruktyvizmas ir suprematizmas. Dėl aiškios repertuaro redukcijos į „elementariąją" geometriją (stačiakampį, trikampį, apskritimą) ir pagrindines spalvas (raudoną, geltoną, mėlyną), dėl monochromijos Malevitschiaus kūryboje ir kt. daroma prielaida, kad pranešimo recipiento ypatingos žinios bus tos pačios (konotacija). Dar toliau eina konceptualusis menas, kuriame vietoj suformuluotų paveikslo išsakų vaizduotės galiai aktyvizuoti siūlomi eskizai ir verbališkai – abstrakčiai perteikti projektai. Be to, galų gale svarbus ne matomas, o tik įsivaizduojamas paveikslas. Iš to išplaukia, kad semantinis metodas turi būti papildytas sigmatiniu. Mat, norint dekoduoti šiuos naujus ženklus, reikia apibrėžti jų atitinkamą tikrovės sritį. Konstruktyvizmas ir suprema-

tizmas apibrėžia abstraktumą, o popdailės objektai yra masinės informacijos priemonių pavyzdžių ženklai, taigi *išvestiniai ženklai*. Sigmatinės analizės išvada šiuo atveju tokia: ženklai yra realesni negu jais pažymėti objektai. Mūsų tikrovės patyrimas, taigi popdailės išsaka pagal sigmatinį klausinėjimą, dažniausiai kyla iš antrųjų rankų, būtent iš masinės informacijos priemonių, o ne iš pačių daiktų. Ženklai čia yra tam, kad išstumtų savo objektus. Tokie sąmonės procesai būdingi šiuolaikinio meno produkcijai ir recepcijai. Libby'o pieno reklamos karvė yra realesnė, nes žinomesnė.

Praeities ženklų repertuarai, pvz., klasicizme, ir sintaktine, ir semantine prasme dažniausiai atitiko privalomą estetikos kanoną ir todėl juos nesunku dekoduoti, tačiau to nepasakysi apie šiuolaikinį meną. Jo didėjantis subjektiškumas ir psichologizuojantis sudvasinimas dažnai prieštarauja vienprasmei apibrėžčiai. Siurrealizme tikrai pasiektos susikalbėjimo ribos, nes juk ir sapnus aiškinti nėra paprasta. Visgi, nepaisant to, žinant atskirų meno krypčių programas, galima reikšmes priskirti pagal semantines ir sigmatines sritis. Tačiau pačiuose šiuose reikšmių laukuose galimos įvairios interpretacijos – norint suaktyvinti recipientą jų dažnai ir siekiama. Tai irgi atitinka pagrindinį ženklų daugiareikšmiškumo principą, tačiau nepašalina būtinybės griežtai įrodinėti analizuojant. Kartu analizė turi nuolat orientuotis į atitinkamą žinių kontekstą ir tvirtinti save. O kontekstas vėlgi priklauso nuo interpretanto ir jo vertybinės sistemos, taigi ir nuo laiko. Vis dėlto semiotinės ir sigmatinės analizės rezultatai turi būti pakartojami. Nurodant atitinkamą santykio sistemą, kuri sudaro paveikslo aiškinimo pagrindą, garantuojamas toks pertikrinimas.

7. Analizė: Tomo Wesselmanno Great American Nude

Iš pirmo žvilgsnio viskas atrodo aišku, tiek menininko ketinimas, tiek ir mūsų reakcija į jį. Mat tai, ką matome, nėra nauja. Šį sugestyvų ženklų panaudojimą mes jau žinome iš reklamos, taip pat būdą, kaip sužadinti mūsų smalsumą. Keistas galbūt yra kontekstas, vietos santykis, kuriame pasirodo žinia. Muziejuje seniau tokių paveikslų nebuvo. Tai gali būti pakankamas pagrindas paklausti, ar pirmasis įspūdis yra teisingas. Galų gale ženklai yra daugiareikšmiai, ir nepasakyta, kad jie čia, muziejuje, reiškia tą patį, ką ir lauke, reklamos lentoje. Aišku, kyla



7 iliustr. Tomas Wesselmannas. *Great American Nude Nr. 98, 1967,* Asambliažas, 250×380×130 cm; Kelnas, Ludwigo Muziejus/Walraffo-Richartzo Muziejus (Reino Paveikslų archyvo fotografija)

klausimas, ar mes savo informacijos priemonėje knygoje galime deramai pavaizduoti informacijos priemonę asambliažą. Knygoje perteikimas yra tik fragmentiškas, sumažintas, redukuotas į dvi dimensijas ir galimas fiksuoti iš sustingusios fotokameros pozicijos. Tuo tarpu originalas yra apeinamas, matomas iš priešakio, šono ir užpakalio ir suteikia atitinkamus patyrimus. Bet pabandykime per *semantiką* priartėti prie objekto. Mes nesunkiai paveiksle atpažįstame „stangrią apnuogintą krūtinę", „geidulingai pravirą, raudonais lūpų dažais išdažytą ir dantų pastos baltumo burną", „aukso geltonumo plaukus", taip pat „atšlijusią kūno pozą", tad ir superženklą „pasyviai besimėgaujanti seksualinė moters parengtis". Prie to prisideda rūkstančios cigaretės atvaizdas „peleninėje kaip madingame dizaino objekte". Visa tai lengva atpažinti, nes reklama beveik kasdien pateikia tokių paveikslo klišių. Bet tai nėra reklama. Muziejus nebūtų tam tinkama vieta. Taigi ligtolinio ženklų aiškinimo nepakanka. Iš tikrųjų juose turi būti daugiau, negu matyti paviršutiniškai. Kaip ir reklamoje mes pirmiausia užkibome ant erotinio stimuliatoriaus meškerės, kad po to sužinotumėme visai ką kitą. Susiejus su „apelsino" ženklu, kurį galima paaiškinti ir kaip „rojaus obuolį", čia ne tik vyksta gundymas mūsų dienų vartojimui, bet tiesiog nuopuolis. Pirmojo plano jusliniuose dirgikliuose glūdi „Vanitas", „Memento mori", taigi mirties žinia. Taip žiūrint ir „popierinės nosinės virš mėlyno įpakavimo" baltumas yra ne tik „moderniosios kultūrinės higienos" ženklas, bet kartu su „cigaretės" ir „akinamo dantų baltumo" ženklais švarumo priešingybė „krikščioniškos nekaltybės" prasme. Ši multivokatyvi (daugiareikšmė) paveikslų kalba yra tipiška popdailei. Šiame, kaip ir kituose Tomo Wesselmanno darbuose cituojami Henrio Matisse'o paveikslų pavyzdžiai, fovizmo („laukinių") prasme kaip tiesioginio jusliškumo išraiška. Semantinių ženklų dviprasmiškumas tęsiasi panaudojant *sintaktinius* formos, šviesos, spalvos, medžiagos ir judesio *elementus*. Vaizdavimo primygtinumas didinamas griežtų kontūrų formomis („hard edge"). Šį subženklus pabrėžiantį formos apribojimo būdą taip pat atitinka formos kokybės kontrastai. „Pirminėms formoms" – apskritimui, stačiakampiui ir trikampiui – priešpriešiais yra laisvos formos, taip padidindamos ženklų dėmesio vertę. Jų rafinuotumas vėlgi kontrastuoja su „archajiška" adicinė asambliažo struktūra. Taip detales vieną prie kitos sustato vaikai ir primityvai. Formų dydžiai parinkti taip, kad atsiranda tiek to, kas pažymėta, monumentalumo, tiek ir intymaus

artumo įspūdis. Be to, formos dimensijoms ypatingu mastu dera tikrovę demaskuojanti funkcija. Mat keturi tariamos erdvės (iliuziniai) lygmenys konkuruoja su trimis realios erdvės (realiai vienas paskui kitą sustatytų) asambliažo kulisais. Ši sąmoninga juslinė apgaulė atitinka anksčiau minėtą (semantinę) deiliuizaciją ir padeda sukelti stebėtojo identiškumo krizę. Tai įvyksta į sintaktinį bei semantinį „akto" kontekstą įtraukiant ir „peleninę su cigarete", taip kaip tik „norų tikslo akivaizdoje" paaiškėja gryna atvaizdo regimybė. Šį demaskuojantį formos dimensijos vaidmenį taip pat atitinka šviesos ir spalvos naudojimas. Jos taip pat sugestijuoja pavaizduotų objektų „realų, apčiuopiamą, masyvų kūniškumą" ir tuo pat metu leidžiasi banaliai atpažįstamos kaip gryni artefaktai. Prie to prisideda pirmiausia spalvos kaip materialaus ženklo traktuotė. Techniškai „lygi" spalvotų formos pjūvių realizacija, taip pat „nepriekaištingas", perfekcionistinis purškimo technikos panaudojimas (purškimo pistoletai, šablonai), galų gale dirbtinis paveikslo apšvietimas žibintu prieštarauja labai intymiam paveikslo turiniui. Tai kartu byloja apie citatų kilmę, būtent apie industrinių, masinių ir nuasmenintų informacijos priemonių paveikslo tikrovę. Priešpriešiais „užšalusiems" sustingusio asambliažo jusliniams įspūdžiams vėlgi yra audringai veikiančios (sintaktiškai nejudančių) ženklų išraiškos: papildomi juodos ir baltos, geltonos ir violetinės, mėlynos ir oranžinės, ypač šviesiai raudonos ir šviesiai geltonos spalvos poveikiai „akto" komplekse, dėl to kyla dirgli įtampa (mirguliavimo efektas). Tą atitinka ir paveikslo kompozicijos pagrindą sudarantis kontrasto principas tarp ramiai veikiančios pagrindinės kompozicijos ir „dinamiką" sugestijuojančios diagonalinės kompozicijos (krypties kontrastai). *Išvestiniai ženklai* yra simbolių simboliai, byloja sigmatika. Bet kodėl vietoj pačių daiktų pateikiami tik jų atvaizdai? Klišės yra pakankamai žinomos, „sunkist paveikslai", „popierinių nosinaičių" reklamos arba „šiuolaikinio dizaino" ženklai. Tokie pakartojimai yra erzinantys, ypač tuomet, jeigu jie ir klaidina. Tad ar tai reklama, ar jau jos parodija? Tai trikdo moderniosios *informacijų priemonių visuomenės* žmones iki pat identiteto krizės. Galų gale taip pat kyla klausimas: ar tai apskritai dar yra menas? Dėl šio neaiškumo didėja atida, ir tai leidžia šias kasdienes žinias pamatyti kitomis akimis, jas pirmą kartą sąmoningai „į-matyti". Tai paaiškina ir visur įtraukiamos sintaktinės bei semantinės svetimybės. Tai pagrindžia ir šios septintojo dešimtmečio „Vakarų subkultūros" įtraukimas į meno sritį. Nes

tai yra mūsų laiko ženklai, tikrieji mūsų industrinės ir vartotojiškos visuomenės, kuri kartu yra ir paveikslų vartojimo visuomenė, dievai. Čia mes žiūrime šiems norų vaizdiniams į akis ir suvokiame, kad mūsų pasaulio vaizdas yra užprogramuotas. Vietoj pačių daiktų mes matome jų ženklus ir taip susikuriame tikrovės paveikslą. Ar mes šį pranešimą suvokiame, žinoma, yra ne popdailės, o mūsų pažinimo būklės reikalas.

8. Bibliografija

H. Brög (Hg.), Probleme der Semiotik unter schulischem Aspekt, Ravensburg 1977. Ženklų teorijos pagrindu besiremiančiame straipsnių rinkinyje (Bense, Brög, Frey/Selzner, Lewandowski, Reichel/Schulte, Schmalriede, Wichelhaus ir kt.) mėginama įtraukti semiotines ir sigmatines teorijas į meninio ugdymo didaktiką.

U. Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972.
Remdamasis Peirce'o ir Saussure'o ženklų teorija, Eco vysto semiotinę „kultūros kaip komunikacijos" teoriją. Kategorijos kaip signalas, ženklas, informacija, pranešimas, kodas, denotacija, konotacija ir t. t., semantinė ir sigmatinė sistema, semiotika ir struktūralizmas atskleidžiami kalbotyroje ir pramoginėje literatūroje, sociologijoje ir filosofijoje, taip pat ir vizualinėse informacijos priemonėse – reklamoje, propagandoje ir architektūroje.

H. H. Holz, Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, in documenta 5. Befragung der Realität/Bildwelten heute, Ausstellungskatalog Kassel 1972, p. 1–86. Meno filosofijos požiūris nuolat kintančioje perspektyvoje iškelia kasdienybės pasaulio ir menininkų meno „paveikslų sistemų" pažinimo teorijos problemas. Atskleidžiami ženklų pasireiškimai, prasminiai turiniai ir interpretacijos erdvė, pranešimo funkcijos, santykiai su tikrove ir normatyvioji estetika šiandieninėje „meno situacijoje", pridedama bibliografija.

G. Kerner/R. Duroy, Bildsprache 1. Lehrbuch für die Sekundarstufe II und die Fachhochschule im Fachbereich Bildende Kunst/Visuelle Kommunikation, München [5]1982.

Vadovėlis sistemiškai atsižvelgia į mokymo tikslus, kuriuos pateikia su visuomene ir laiku susijusi didaktika bei moksliniai teoriniai semiotikos/sigmatikos pagrindai. Ženklų repertuaras (forma, šviesa, spalva, medžiaga, judėjimas) ir ženklų sintaksė (santykiai, tvarkos faktoriai, tvarkos pasireiškimo formos ir kt.) fundamentaliai išdėstomi komunikacijos santykio laukų kontekste ir pirmąkart vizualizuojami 220 iliustracijų bei diagramų.

G. Kerner/R.Duroy, Bildsprache 2. Lehrbuch für die Sekundarstufe II und die Fachhochschule im Fachbereich Bildende Kunst/Visuelle Kommunikation, München 1981.
Remiantis 1 tomu, antrajame tome nuodugniau tyrinėjamas komunikacijos kontekstų (elgesys, visuomenė, laikas, vieta, informacijos priemonės), taip pat požiūrių į tikrovę ir estetinių vertybinių sistemų (objektai, normos) po-

veikis semiotiniams ir sigmatiniams aspektams. Šie savitarpio ryšiai kaip pavyzdžiai pateikiami tekstuose ir 250 iliustracijų.

G. Kerner, Werbung, Reklame, Propaganda/Mode, Design/Kunst als Ware/Lehre von den Zeichen (Semiotik), in Materialien zur ästhetischen Erziehung. Lehrerinformationen zum Schulfernsehprogramm „Bildende Kunst“ des Saarländischen Rundfunks, Villingen 1981.
Mokytojo knygoje komentuojamos minėtos 4 iš 8 mokomųjų televizijos laidų ciklo semiotikos, sigmatikos, sociokultūrinių kontekstų ir estetinių normų aspektais.

G. Pochat, Der Symbolbegriff in Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1982.
Remdamasis simbolio sąvokos kaita idealizme, romantizme, realizme ir simbolizme, autorius tyrinėja socialinius psichologinius, pažinimo teorijos, normatyvius ir kt. ikonologijos aspektus visuomeniniame istorijos kontekste.

E. Walther, Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik, Stuttgart 1974.
Knygoje sistemiškai dėstoma Peirce'o bazinė teorija, kuri remiasi ženklų teorija. Be semiotikos istorijos ir visuomeninių semiotinio bei sigmatinio teorijų darinio funkcijų apžvalgos, yra bibliografinės semiotikos nuorodos.

Hartmutas Kraftas

Diados trise: (analitinis) psichologinis požiūris į meną

1. Apribojimas ir istorija

Norint įgyti specialių žinių apie nesąmoningas, nors ir esmines, vidines paskatas ir motyvus, psichologija, kaip mokslas apie žmogaus elgesį ir jo vidinę motyvaciją, papildoma psichoanalize kaip „gilumine psichologija" arba „giluminiu hermeneutiniu mokslu".

Kitaip nei psichologija, kaip „pavienių asmenų psichologija" su jos stebėjimais, testais ir žmogaus įvertinimais, psichoanalizės metodinis kelias veda per komunikacinį dviejų asmenų (arba, reikalui esant, keleto asmenų) procesą „dviejų asmenų psichologijos" prasme; taigi stebėtojas (psichoanalitikas) iš pat pradžių – tiek praktiškai, tiek teoriškai konceptualizuojant – laikomas ryšio partneriu, empatiniu-introspektyviu proceso dalyviu. Psichoanalitikas savo duomenis gauna ilgalaikio įsijautimo (empatijos) į dalyvaujantį partnerį dėka, taip pat registruodamas savo reakcijas (introspekcija). Čia reikia aiškiai suvokti skirtumą tarp empatijos ir projekcijos, nors tikrai egzistuoja visuotinė problema, kad projekciją empatija gali uzurpuoti.

Taip gauta informacija antrojoje fazėje suskirstoma į psichogenetinius ir psichodinaminius ryšius – ir tai gali būti apibūdinta kaip kūrybinė veikla, nes šis procesas priklauso ne tik nuo iš anksto paruoštų pavyzdžių. Šitaip gali būti padaryti suprantami gyvenimo istorijų – veikiau" išgyvenimo istorijų – ryšiai, ir šitai leidžia „atstatyti sutrūkusį, nepakankamą prasminį kontekstą"[1].

Jeigu tokios išvados pateikiamos ne tik kaip aiškinimas dviejų asmenų komunikatyviame procese, bet išreiškiamos ypatinga, šiuolaiki-

nes menines aplinkybes atitinkančia forma, tai čia atsiranda terapijos ir meno jungties linija. Sigmundas Freudas (1856–1939), psichoanalizės pagrindėjas, pats konstatavo, kad gerai parašytą ligos istoriją galima skaityti kaip romaną ir kad poetai su savo nors ir nesistemiškomis, bet intuityviomis psichologinėmis žiniomis buvę mokslinės psichologijos pirmtakai. Šis meninės išraiškos būdo ir psichologinio pažinimo artumas davė akstiną intensyviai, Freudo impulsais besiremiančiai tiriamajai veiklai ankstyvuoju psichoanalizės laikotarpiu. *Psichoanalizės pažangos 1910–1913 metais suvestinėje* „Estetika, literatūra ir menas" su 57 publikacijomis kiekybiškai yra antroje vietoje po pagrindinės darbo srities „Nervinių būsenų ir psichikos sutrikimų specialioji patologija bei terapija" su 64 publikacijomis[2]. 1912 metais Freudo įsteigtame žurnale *Imago* vėliau daugiausia pasirodydavo poetinės kūrybos interpretacijos; savo menui skirtus darbus Freudas išleido 1924 metais pavadinimu *Poezijos ir meno kūrinių psichoanalitinės studijos*[3].

Nors šie veikalai padėjo įveikti XIX amžiuje taip mėgtą *genijaus ir beprotybės* lozungą, bet psichoanalizės orientacija į konfliktinį psichikos modelį, taip pat ir kasdieninis darbas su neurozių kankinamais žmonėmis paveikė ir dabar tebeveikia pernelyg skubotai „neurotiška" pavadintos meno ir kūrybiškumo dalies pervertinimą, tuo tarpu lengvai pražiūrimas kūrybinių jėgų nevaržomas srautas ir nekonfliktiški bei žaisminiai aspektai, įskaitant aktualios meninės ir visuomeninės situacijos sąmoningas refleksijas[5]. Šiame kontekste svarbu esmingai skirti *konfliktą* ir *neurozę;* esminis konfliktingumas, taip pat ir žmogaus pasirengimas konfliktuoti pateikia daugiau sprendimo galimybių. Neurozę kaip „deoptimalų tariamą sprendimą" reikia skirti nuo meno kaip vieno iš keleto progresyvių atsakymų. Jeigu konfliktą su jame glūdinčiu sprendimo siekimu mes suvoksime dar bendriau ir priskirsime jam impulsus, tai meno kūrinyje atsispindinčio kūrimo proceso dinamiką galima bus apibendrinti E. H. Gombricho sakiniu: „Didį meno kūrinį charakterizuoja stiprus impulsas, prieš kurį yra ir kurį valdo dar didesnė disciplina"[6].

2. Meno istorijos požiūrio išplėtimas

Nors meną gan didele dalimi galima suprasti tik iš tikrų meno istorijos duomenų, tačiau supratimui vien tik to maža. Mes niekada neanalizuojame „kūrinio savyje", iš tikrųjų visuomet aprašome santykį tarp

savęs ir objekto/paveikslo. Tai ypač tapo akivaizdu pastaraisiais metais į meno istoriją įtraukus feministinį požiūrį, kuris leido naujai interpretuoti seniai žinomus paveikslus. Palankiu atveju objekto ištyrimas naudingas mūsų savęs pažinimui, taip pat teisingas bus ir priešingas teiginys, kad mūsų savęs pažinimas padeda tyrinėti objektą. Analitinės psichologijos atstovas Carlas Gustavas Jungas (1875–1961) šitai kartą taikliai aprašė: „Išgyvendamas aš išgyvenu ne tik objektą, bet pirmiausia patį save, bet tik tada, jeigu aš pats aiškiai suprantu savo išgyvenimą“[7].

Psichoanalize besiremiantį meno suvokimo kelią greta istorinės, socialinės istorinės meno analizės, istoriškai recepcinio-estetinio duomenų tyrimo etc. charakterizuoja empatija ir introspekcija, taip pat vėlesnė refleksija ir duomenų struktūravimas. Taip gauta papildoma informacija lemia mūsų pirmųjų pojūčiais besiremiančių įspūdžių, į kuriuos visuomet vėlgi reikia žiūrėti menininko, o kartu ir stebėtojo gyvenimo istorijos fone, diferenciaciją. Taip perkeltine prasme susidaro *dviejų asmenų psichologija* tiek tarp menininko ir meno kūrinio, tiek ir tarp meno kūrinio ir recipiento. O šio santykio kokybė gali būti labai įvairi; greičiausiai gali rastis kontinuumas, plytintis nuo *narcistinio* iki *brandaus santykio su objektu. Narcistiniame santykyje* meno kūrinys išgyvenamas ne kaip savarankiškas, o kaip „išplėstas Pats“ arba kaip vien tik nuosavus vaizdinius atspindintis kūrinys. Toks santykis yra būdingas tiek spontaniško susižavėjimo stadijai, tiek ir įsimylėjimui („viena širdis ir viena siela“). Šis narcistinis santykis atitinka pradines paties kūrybinio proceso fazes. Tačiau naujos patirties galima gauti tik tada, jei kūrinys bus suvoktas ir priimtas kaip savarankiškas, nelygu aplinkybės, kaip visiškai svetimas ir nesuprantamas. Tada meno kūrinys tampa dialogo partneriu. Antonas Ehrenzweigas, kalbėdamas apie patį meninį procesą, konstatavo: „Nebrandus menininkas, kuris stengiasi visiškai kontroliuoti savo kūrinį, visai negali įžiūrėti, kad meno kūrinyje glūdi daugiau, negu jis (sąmoningai) yra įdėjęs. Kad būtų akceptuojamas nepriklausomas kūrinio gyvenimas, reikia nuolankumo; jis yra esminė kūrybinio mąstymo dalis; be to, dar jam reikia, kad atlėgtų kamuojanti baimė pasiimti pas save atgal atskilusias savo asmenybės dalis“[8].

Dažnai ilgą tiek menininko, tiek ir stebėtojo konstruktyvios diskusijos su meno kūriniu procesą taikliausiai galima apibūdinti kaip „daugkartinį cirkuliarinį Pats-objektas pasažą“[9]. Pats (menininkas/stebėtojas) ir objektas (paveikslas) pradeda mainus, kuriuose paliečiami kiti meni-

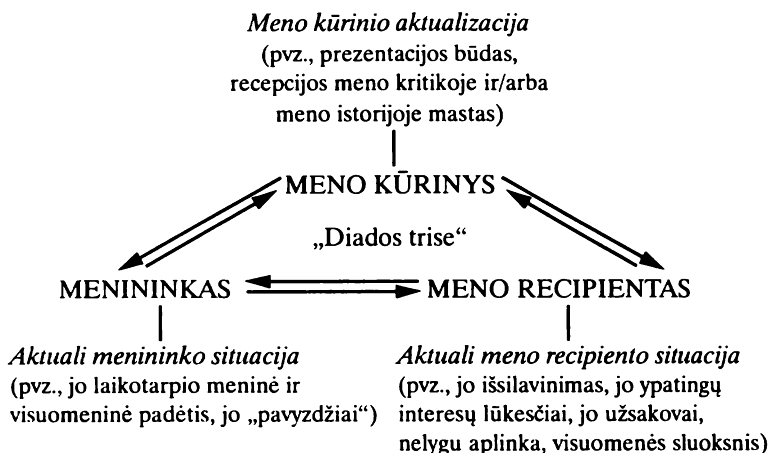
ninko/stebėtojo aspektai, atitinkamai jis į paveikslą žiūri vis „kitomis akimis“, pvz., yra suglumęs (įsidėmi naujas kokybes arba tariamą ar realią disharmoniją ar lėkštumą), analizuoja šiuos naujus pojūčius, leidžiasi jų veikiamas, įtraukia literatūrą, iš naujo artinasi prie paveikslo ir t. t. „Daugkartinio cirkuliarinio Pats-objektas pasažo“ fenomenas kartu iliustruoja, kad kai iš „konflikto“, „impulso“ ar pan. tiesiogiai sprendžiama apie kūrinį arba stebėtojo susidomėjimą kūriniu, daroma neleistina konceptualinė santrumpa; daugkartiniai cirkuliariniai procesai yra nuolat atviri įvairioms papildomoms įtakoms.

Žinoma, diadiškas, interakcinis požiūris taip pat dar neatrodo pakankama konceptualizacija, nes čia nekreipiama dėmesio į virtualiai esantį trečiąjį: menininkas kuria, atsižvelgdamas į vienaip ar kitaip įsivaizduojamą publiką, reikalui esant net į konkretų užsakovą; be to, stebėtojas domisi ne tik izoliuotu kūriniu, bet ir menininku. Nors santykis tarp paveikslo stebėtojo ir kartu įsivaizduojamo menininko neretai sumenkinamas („svarbu tik kūrinys“), jo didžiulė vertė darosi akivaizdi, kai paveikslas priskiriamas dailininkui arba jam nepripažįstamas. Galima aiškiai pastebėti paveikslo vertės – vertinimo – priklausomybę nuo priskyrimo menininkui.

Dėl minėtų priežasčių, man atrodo, būtina į teorinę santykio tarp menininko, meno kūrinio ir stebėtojo koncepciją įtraukti nesamą trečiąjį; tam aš siūlau *diadų trise*[10] sąvoką, kuri atitinka tiek faktinį dvejybiškumą, tiek ir virtualų trečiojo buvimą. O „virtualus trečiasis“, žinoma, gali būti ir grupė žmonių, menininko dirbtuvės nariai, stebėtojai galerijoje ir kt. (žr. schemą).

Kita galimybė paaiškinti šią „diadų trise“ sąvoką yra kūriniu perteiktos virtualios menininko ir stebėtojo diados akcentavimas; tada į akiratį patenka identifikacijos procesai tarp menininko ir jo kolekcionieriaus.

Tad nūnai yra kartu nubrėžtos psichologinių ir siauresne prasme psichoanalitinių meno suvokimo kelių ribos arba atitinkami požiūriai menotyroje. Dabartinės psichoanalitinės teorijos[11] atsižvelgia į santykio aspektą ir jo priklausomybę nuo kitų esamų ir nesamų procesą veikiančių asmenų („trečiasis“). Taip pat remiamasi ne „pasyviai dalyvaujančiu stebėtoju“, bet „struktūruojančiu stebėtoju“. Tai toks paveikslo stebėtojas, kuris nustato, kaip ilgai jis nori jį stebėti, kaip gerai jis yra pasirengęs pokalbių, literatūros ir kt. dėka. Atitinkamas bus ir „paveikslo



1 iliustr. Interakcinio koncepto „Diados trise“ su „daugkartiniais cirkuliariniais Pats-objektas pasažais“ schema

atsakymas“. Sociologiškai išlavintas stebėtojas mato paveikslą kitaip negu ikonografiškai suinteresuotasis, o pastarasis – vėlgi kitaip negu feministiniam požiūriui atstovaujantis stebėtojas(-a).

Šis subjektyvumo arba „Paties“ įvedimas į meno kūrinių nagrinėjimą kartais neteisingai suprantamas kaip interpretacijos savavališkumas („bet man tai atrodo visai kitaip“). Dėl to nepastebima, kad iš pirmo žvilgsnio skirtingi ar net visai priešingi požiūriai į meno kūrinį tėra išeities medžiaga. Psichoanalizės terminologija, čia kalbama apie perkėlimą ir kontraperkėlimą[12]. Perkėlimas – tai tos fantazijos, išgyvenimai ir reakcijų būdai, kuriais mes sąmoningai, tačiau daugiausia didžiai nereflektuotai arba nesąmoningai atsisukame į kitą žmogų arba ir į meno kūrinį. Tada reakcija į tokį perkėlimą dviejų asmenų psichologijos rėmuose apibrėžiama kaip kontraperkėlimas. Tiek menininko, tiek ir stebėtojo atžvilgiu mes galime kalbėti ir apie perkėlimą, ir apie kontraperkėlimą, nelygu, ar mes turime galvoje nuostatą, su kuria prisiartiname prie paveikslo (perkėlimas), ar turime galvoje analizuojant paveikslą kilusią reakciją (kontraperkėlimas). Abu fenomenai veikia „daugkartinius cirkuliarinius Pats-objektas-pasažus“, sąmoningos, intelektualios analizės būdą, spontaniškai jaučiamas simpatijas ir antipatijas.

Norint meno kūrinį suvokti kiek galima plačiau, būtina nuodugniai analizuoti perkėlimo ir kontraperkėlimo vyksmą; nuolat kyla pavojus,

kad mes, užuot panaudoję savo empatiją, į kūrinį projektuosime vien tik savo lūkesčius ir konfliktus, jį paversime tik savo nesąmoningumo ir savo siekių indu. Šis fenomenas ypač būdingas biografinei menotyros šakai ir ten jo yra apsčiai.

Reikėtų pasvarstyti, ar dažnai meno istorikai susiduria su pavojumi idealizuoti savo tyrinėjimo objektą, ypač analizuodami menininkų biografijas, tuo tarpu bergždiems menininkams, kurie kaip psichiatrai, psichologai ar psichoanalitikai imasi nesužlugusių menininkų veikalų, gresia pavojus piktnaudžiauti savo interpretacijomis kaip jėgos instrumentu ir „daugybė susižavėjimo žodžių negali išdildyti įspūdžio, kad kūrybingas menininkas yra nugalėtasis. Jo aureolė dingusi, jo kompleksai yra atiduoti aistros žiūrėti valiai“[13].

Norint numalšinti tokius nemalonius afektus, kaip baimė, gėda, pasibjaurėjimas ir kt., pokalbyje su kolegomis priešinamasi supratimui ar įsisąmoninimui. Šioje vietoje turi prasidėti sąmonės psichologinis, ypač nesąmoningus motyvus apimantis psichoanalitinis darbas. Svarbiausia šio darbo pagalbinė priemonė yra *aiškinimas*[14], kuris pasiūlo naujus prasminius ryšius ir/arba iki tol nepakankamai įvertintas interpretacijas bei supratimo galimybes. Pasipriešinimo pasireiškimas lemia tai, ar aiškinimas (jo teisingumas suponuotas) gali būti priimtas ar ne, ar galima įsisąmoninti tai, kas iki tol buvo nesąmoninga (išstumti prisiminimai ir afektai) arba ikisąmoninga (tai, kas įsisąmonintina kreipiant dėmesį). Galų gale įvairios nuomonės ir nesuderinamos mokslinės pozicijos taip pat yra nesąmoningų motyvų penimos pozicijos. Atlikus skirtingų požiūrių analizę, apimančią giluminę psichologinę dimensiją, iš pradžių gali rastis sutapimų ir būti įvardytos ar, reikalui esant, pašalintos skirtingų reakcijų į meno kūrinį individualios priežastys. Kitas rezultatas galėtų būti, kad skirtingus požiūrius galima suvokti kaip skirtingų meno kūrinio aspektų atspindžius. Meno kūrinio „substruktūra“ besiremiančias aiškinimo galimybes ypač išsamiai analizavo Antonas Ehrenzweigas[15].

Atsiribojant nuo gryno temos psichologizavimo, dar kartą reikia aiškiai pabrėžti, kad čia aprašytą psichodinaminį procesą nuolat turi lydėti kritinė diskusija su kitais menotyriniais duomenimis.

3. Duomenų struktūrinimas

Viena psichologinių duomenų dalis tam tikra prasme gali būti apibrėžta kaip „statinis žinojimas" menininkams ir stebėtojams. Čia turima galvoje eksperimentais įrodomi geštaltpsichologiniai, spalvų psichologiniai ir elgesio biologiniai mechanizmai. Tokie biologiniai ir psichologiniai elgesio mechanizmai, kaip įgimti sukėlimo mechanizmai (taigi įgimti dirgiklio-reakcijos pavyzdžiai, pvz., „vaikučių schema")[16], be abejo, yra tik mažas šalutinis aspektas, o psichologinių spalvų aspektų, kuriais nuolat domėjosi jau Goethe, reikšmė didesnė. Tiesa, moksliškai reikšmingi psichologiniai tyrimai nelėmė jokių bendrų išvadų; individualios preferencijos, kultūriniai skirtumai ir istoriškai kintantys potraukiai yra per dideli, kad kaskart galima būtų daryti visuotinai būtinas ištartis.

Menui nagrinėti greičiausiai dar gali būti naudingas *geštaltpsichologinis* žinojimas[17]. Pagrindinė jo išvada yra ta, kad mūsų suvokimas remiasi ne atskirų, vienas nuo kito nepriklausomų informacijos vienetų, o tam tikrų, dažniausiai labai paprastų struktūrų, taip pat informacijos tarpusavio santykio suvokimu: „Visuma yra daugiau negu jos dalių suma" – toks yra vienas pagrindinių geštaltpsichologijos teiginių. Šiuo požiūriu meno stebėjimą charakterizuoja tai, kad pagal jo formos kokybę mes perjaučiame vidinę organizaciją, kurią menininkas suteikė savo paveikslui. Pagal geštaltpsichologijos vaizdinius ši vidinė organizacija paklūsta keletui pagrindinių dėsnių (pvz., apėmimo, artumo, „geros formos" dėsniui). Dėl istorinių kultūrinių sanpynų ir mirguliuojančios meno įvairovės žinioms, gautoms iš griežtas ribas turinčių bandomųjų suskirstymų, būdinga kompleksinių meno kūrinių redukcijos tendencija, kurios pirmai pažinčiai pakanka, bet tikram meniniam supratimui jos galų gale pasirodo per maža.

Statiškai apibrėžtoms psichologinėms traktuotėms reikia priešpriešinti *psichodinaminį* požiūrį į meną, kuris jau buvo apibrėžtas kaip interakcijų tarp menininko, meno kūrinio ir stebėtojo aprašymas, interpretacija ir analizė. Anapus iš visų pusių uždaro teorinio statinio, kurio ir nebėra/dar nėra[18], sąvokos Id, Ego ir Superego pagal struktūrinę hipotezę, toliau pirminis ir antrinis procesai kaip funkciniai būdai, taip pat svarbi, ypač mūsų temai, – Aš, Pats – ir objekto santykio psichologija siūlosi kaip nauja intrapsichinių-interakcinių duomenų struktūravimo koncepcija[19].

Sąvoka *Id* (kaip ir Ego bei Superego vien tik hipotetinė, nors ir praktiškai naudinga konstrukcija) apibrėžiamas „asmenybės potroškių polius“; jo turiniai dažniausiai yra nesąmoningi arba nuo pat pradžių, arba kaip bauginančių, nemalonių, pasibjaurėjimą keliančių ar kitokių nemalonių išgyvenimų ir fantazijų išstūmimo išdava. *Ego* – apibrėžiant – apibendrinamos tos funkcijos, kurias mes aprašome kaip pažinimą, prisiminimą, konfliktų įveikimą etc. Ego tam tikra prasme yra „centrinė jungiamoji grandis“ tarp Id, Superego ir realybės. *Superego* šnekamąja kalba veikiausiai galima būtų apibrėžti kaip „sąžinę“.

Pagal teorines savo laiko koncepcijas Sigmundas Freudas ir jo kartos psichoanalitikai sustojo prie instinktyvios energijos (menas ir kultūra kaip atsisakymo tiesiogiai patenkinti instinktus išdava) *sublimacijos* koncepto ir iš to išvedamų konfliktiškų turininių aspektų, prie medžiagos, kurią menininkui yra pateikęs gyvenimas, kaip šitai suformulavo Freudas[20]. Kaip ir ikonografinėje-ikonologinėje prieigoje skamba dažnas priekaištas, kad tokiu būdu niekuo neprisidedama prie to, kas specifiškai meniška, nes negalima atskirti tos pačios temos silpnos keverzonės nuo meninės išsklaidos. Tačiau pagrindinis šios prieigos kritikos taškas krypsta į tai, kad tokių sąvokų, kaip atsisakymas, sublimacija ir kompensacinis patenkinimas, nepakanka, norint suprasti kultūros vystymesi glūdintį prieaugį, ypač savivertės jausmo srityje.

Dėmesį reikia atkreipti ne tik į turinius, bet ir į Id darbo bei funkcijų būdus. Šie Id funkcijų būdai apibūdinami kaip „pirminiai procesiniai“. Tai būtų pradinis (pirminis) mūsų psichinio gyvenimo funkcionavimo būdas ir ateityje, suaugus, išliekantis nesąmoningų procesų funkcionavimo būdas. Šiam pirminiam procesui ypač būdingas mąstymas vaizdais, laiko ir erdvės jausmo praradimas, neigimo, taip pat apribojančių, pasveriančių jungčių nebuvimas. Tipiškais darbo būdais gali būti laikomi *perkėlimas* ir *sutirštinimas;* perkėlimu laikome idėjos ar vaizdinio pakeitimą kita ar kitu, kurie asociatyviai su jais yra susiję; sutirštinimu mes laikome keleto idėjų ar vaizdinių pavaizdavimą viena vienintele idėja ar vaizdiniu. Nepaliaujamas reikšmių ir dėmesio fokusuočių sklandymas skatino atsirasti greitas, bet ir labilias struktūruotes, kurios labai svarbios kūrybiniams procesams; P. Noy'us ir A. Ehrenzweigas[21] įsakmiai pabrėžė, kad pirminio proceso jokiu būdu negalima laikyti primityviu ar chaotišku, jis nesąmoningumo lygmenyje parengia struktūras, kurios kompleksiškumu gerokai pranoksta mūsų budrų, sąmoningą mąs-

tymą. Šį „sinkretinį", laiko ir erdvės priešybes įveikiantį įsivaizdavimo būdą Ehrenzweigas apibrėžė ir kaip normaliai labai struktūruotos psichinės medžiagos „dediferenciaciją" ir atskyrė nuo regresijos („Regresija Aš tarnyboje"[22]), atsitraukimo į pradinius, todėl primityvesnius funkcijų būdus: „Dediferenciacijos procesas turi tarnauti dviem ponams: iracionalių Id fantazijų reikalavimams ir objektyvaus racionalaus uždavinio, apie kurį kalbama, reikmėms. Esminis kūrybingumo bruožas yra tas, kad jis juos abu lengvai gali išreikšti viena vienintele struktūra"[23]. Dar kartą reikia pabrėžti, kad kalbama ne apie tai, koks kurio nors menininko konfliktas, bet kaip jis šią savo vidinę psichinę situaciją išreiškia pagal aktualios meninės ir istorinės kultūrinės situacijos galimybes bei reikalavimus[24].

Taip mes priėjome prie *Ego* kaip pagrindinės kūrybinio ir meninio proceso psichinės instancijos. Jau Hermannas Hesse kritikavo savo laikmečio psichologiją, kad ji nepaaiškinanti, kodėl menininkas iš to paties pilvo skausmo, kuris ištinka neurotiką Meyerį, sukuria šedevrą[25]. Tai yra klausimas apie *Ego* kaip kūrybinę instanciją. Tik po Freudo mirties pagrindinį Ego vaidmenį išnagrinėjo H. Hartmannas, E. Gloveris, E. Krisas ir kt.: „Ar iš stebėjimo gims atradimas, o iš pavienio atvejo – meno kūrinys, priklauso ir nuo to, ką psichoanalizė apibrėžia kaip Ego. Jis čia suprantamas kaip sąmonės ir valios veikiama asmenybės dalis, kaip instancija, kuri yra savo idealo, instinktų ir išorinio pasaulio tarpininkė"[26]. Šiandien, ypač po plačių apžvalginių Blancko ir Blancko darbų[27], Ego psichologija, be abejonės, gali būti laikoma diferencijuotai išnagrinėta psichoanalitinės teorijos dalimi.

Aptardama menotyrinius klausimus, psichoanalizė dažnai nekreipia dėmesio į santykio su realybe reikšmę, ypač žinojimo apie kitus, palyginamus meno kūrinius reikšmę, ir taip perteiktą mūsų aplinkinio pasaulio matymo būdą[28]. Nekalbama nei apie „kūrimą iš nesąmoningumo", nei vien apie sąmoningą meno kildinimą iš meno: „Giluminė suvokimo psichologija išaiškina, kad menininkas tuo pat metu tikriausiai kuria, remdamasis sinkretine vizija ir formos suvokimu"[29].

Ego funkcionavimui, be sugebėjimo leistis į dediferencijuojančius, sinkretinius procesus, dar būdingas *antrinio proceso* veikimo principas. Antrinis procesas – tai funkcijos, kurios klasikinėje psichologijoje yra žinomos kaip budrus mąstymas, dėmesys, sugebėjimas apsispręsti ir kt. ir kurios leidžia nuosekliai realistiškai mąstyti. Priešingai negu į nesą-

moningus procesus nukreiptas pirminis procesas, antriniai procesai atlieka reguliuojančią, realybės teisę paremiančią funkciją, arba, P. Noy'aus, žodžiais: „Ši sintezė tarp į patį save nukreipto pirminio proceso ir į realybę orientuoto antrinio proceso atspindi ypatingą meno, kaip tilto tarp Pats ir realybės, funkciją“[30].

Ernstas Krisas[31] Ego psichologijos požiūriu menininko stiliaus raidą aprašė kaip nenutrūkstamą arba šuolišką nuoveikos, kuri gali būti suprantama kaip prasminga sprendimo bandymų seka, kaitą. Nuo orientuoto į kūrinį stiliaus raidos aprašymo mes čia pasiekėme Ego – psichologinį aprašymą. O stebėtojo atžvilgiu struktūrinę analizę, pasak Sedlmayero, stiliaus analizę, darbą su pamatinėmis meno istorijos sąvokomis, pasak Wölfflino, įskaitant šio meno istoriko įvestas ir iki šiol seminaruose naudojamas paralelines dviejų diapozityvų projekcijas galima apibrėžti kaip pradedančių meno istorikų „Ego funkcijų treniravimą“.

Superego (sąžinė) ir *Ego idealo* (mūsų idealai ir tikslai) reikšmė meniniam procesui iki šiol bevcik netyrinėta, nors juk keletas esminių meninių raidos žingsnių būtent ir reikalavo polemikos su Superego. Pvz., XV ir XVI amžių sandūroje temų atžvilgiu grynai religiškai orientuotos tapybos įveikimą galima suprasti kaip Ego išsilaisvinimą iš Superego priespaudos, ir tai buvo ryškiai matyti garsiajame Albrechto Dürerio 1500 metais nutapytame autoportrete. Kiti Superego aspektai visgi yra išlikę, pirmiausia didžiųjų dailininkų-pirmtakų įtaka, kurių poveikį anglosaksiška teorija (Bate, Bloomas, Brysonas) aprašo kaip *anxiety of influence* (įtakos baimė), *creative misprision* (kūrybinis neįvertinimas) arba *willed fortgetfulness* (tikslinga užmarštis)[32].

Tad dabar yra nusakyta meno atliekama savęs išgyvenimo funkcija, jo įtaka formuojant koherentišką, stabilų Pats, taip pat stabilius santykius su objektais. *Pats psichologija*, o kartu *santykių su objektais psichologija* kaip nauja psichoanalitinė koncepcija yra nukreiptos į teorinę žmogaus psichikos, struktūros teorijos suskaidytos į instancijas (Id, Ego, Superego), integraciją. *Pats* sąvoką, kuri dabar dar skirtingai apibrėžiama[33], mūsų interesų atžvilgiu veikiausiai reikia suprasti kaip „mūsų pačių, kaip savarankiškos asmenybės, sąmonę“ arba kaip „asmens identitetą“. *Pats* nėra iš anksto duotas, jis pirma turi susiformuoti vystydamasis. O. Kernbergas[34], vienas iš garsiausių vadinamosios santykių su objektais teorijos atstovų, atskirai aprašė painius vaiko atsiskyrimo procesus, diferenciaciją tarp Pats (pvz., vidinių vaizdų apie savo asmenį) ir objek-

to (pvz., vidinių vaizdų, kuriuos mes turime apie kitus asmenis). Aprašydamas suvidujintus objektinius santykius – taigi mūsų sukauptus kompleksinius vaizdinius apie mūsų santykius su kitais žmonėmis ir daiktais, – jis nurodo ir tai, kad kūdikis iš pradžių negali išgyventi kaip atskirai egzistuojanti būtybė. Teorijos kalba tai reiškia: Pats (kūdikis) ir objektas (pvz., mama) išgyvenami kaip vienybė, kaip Pats- objekto vienybė. Šio vystymosi galutinis taškas yra aiškiai atskirti, ir pozityvius, ir negatyvius aspektus apimantys vaizdiniai apie Pats („tai esu aš – su visomis savo teigiamybėmis ir trūkumais") ir objektą („tai ponas/ponia X, su kuriuo/kuria aš turiu vienokį ar kitokį patyrimą"). Lemiama tarpinė šio diferenciacijos proceso pakopa yra suskaidymas tik į geras ir blogas Pats ir objekto dalis. Toks skaidos mechanizmas, pasak Kernbergo, gana specifiško, aprašomo vystymosi sutrikimo išdava, be abejo, kenkia realistiškam suvokimui. Kas šioje vietoje jaučiasi prisimenąs daugybę stereotipinių vesternų ir kriminalinių filmų, taip pat atitinkamų romanų ir masinę kičinę produkciją („šventas pasaulis"), susidaro įspūdį, kad šiuose svarstymuose kalbama ne apie ezoterines spekuliacijas, bet galų gale apie visuomeniškai reikšmingus svarstymus. Tada, kai menotyra mėgina įtraukti ir ribines meno sritis, pvz., „psichikos ligonių skulptūras", šie psichogenetiniai svarstymai tampa svaresni[35].

Psichoanalitikas H. Kohutas esminį meno aspektą šiandien įžvelgia pastangose susidoroti su Pats (taigi ir su identiteto arba asmenybės) lūžiu[36]. Menininkai, deramai, vaizdžiai išreikšdami savo išgyvenimus, patenkina, iš pradžių kaip individai, savo paties apibrėžties poreikį, taip pat savo santykio su kaskart suvokiama ir išgyvenama savo aplinkos dalimi (įskaitant esamus meno kūrinius!) apibrėžties poreikį. Be to, jei meno kūrinyje susitinka daugybė žmonių su savo norais, viltimis ir baimėmis, prasideda komunikatyvus procesas, kuris paveikslui gali leisti tapti „savo laikmečio išraiška". Remiantis Ernstu Krisu, kuris stiliaus raidą formulavo atsižvelgdamas į konfliktų ir problemų sprendimus, mes čia galime menininko stilių suprasti kaip identiteto suradimo rezultatą, kaip vaizdžią, nuo kitų žmonių atsiribojančią ir su jais santykiuojančią Pats- išgyvenimo ir Pats- definicijos išraišką[37].

Prie paveikslo ir jo prezentacijos besišliejantis anksčiau jau minėtas komunikatyvus procesas yra įnašas į bendro visuomenės (arba visuomenės sluoksnio) identiteto formavimąsi.

4. Alfredo Kubino stiliaus raidos psichodinaminės sąlygos

Alfredo Kubino (1877–1959) kūryboje yra du svarbūs stiliaus pasikeitimai, kuriuos grynasis istorinis požiūris į meną gali aprašyti, bet negali jo pagrįsti. Be galo žavus, demoniškas piešėjiškas ankstyvasis kūrybos periodas pasibaigia apie 1904 metus; po formalių meninių eksperimentų su klijiniais dažais, akvarelėmis, beveik nedaiktinėmis abstrakčiomis kompozicijomis, Kubinas 1909 metais staiga pasiekia visam vėlyvajam kūrybos laikotarpiui būdingą piešimo stilių su kryžmine ir tinkline štrichuote, iš kurios, rodos, išnyra figūros. Turiniai tampa natūralistiškesni ir pasakotojiškai iliustratyvesni nei anksčiau; Kubinas tampa garsus ir kaip iliustratorius, dingsta dalis dažnai šiurpaus, prikaustančio ankstyvosios kūrybos dramatizmo, bet jo kūryboje išlieka paslaptingumas, užmaskuotas klaikumas. Kadangi negalima nustatyti išorinių, meno istorijos atžvilgiu reikšmingų įvykių, galėjusių lemti šį 1904 ir 1909 metų stiliaus pasikeitimą, paties Kubino paskelbta išsami gyvenimo istorija, jo laiškai, vėlesnės publikacijos ir ypač jo vienintelis romanas *Kita pusė* (1909)[38] suteikia mums pakankamai medžiagos, kad galėtume analizuoti psichodinamines stiliaus raidos sąlygas ir taip psichoanalitiniu žvilgsniu praturtinti meno istorijos tyrimus[39].

Iš motinos Kubinas, jo paties vėlesne nuomone, paveldėjo savo meninius polinkius, taip pat savo jautrią konstituciją. Būdamas vaikas, visą savo laiką jis praleisdavo beveik vien tik su ja, nes tėvo tada, kai Kubinui buvo dveji–ketveri metai, namuose nebuvo. Šiame dviejų „giminingų sielų“ buvime kartu galėjo visiškai išsiskleisti vaikiškos fantazijos ir fantastikos pasaulis.

Kai tėvas, jam svetimas, šalto ir atžaraus būdo vyras, grįžo iš karo, bent iš dalies užginčijo jam vienam iki tol atsidavusią motiną; tada atsirado konkurencija su tėvu. Mes neklysime manydami, kad berniuko fantazijos ir svajonių pasaulis buvo greičiau susijęs su mama, o negailestinga realybė – veikiau su korektišku, šaltu ir dalykišku matininku, tėvu. Šią įtampą tarp motiniškai harmoningo svajonių pasaulio ir tėviškai reikalaujančios realybės vaikas turėjo išgyventi sunkiai, apimtas baimės, skausmo ir įtūžio. Šios įtampos yra ir jo romano *Kita pusė* pagrindinė tema.

Bendrais bruožais romano turinys būtų toks: Aš pasakotoją jo seniausiai užmirštas mokyklos draugas Clausas Patera pakviečia į svajo-

nių miestą Perle, kurį tolimiausiuose Rytuose, dar toliau už Tibetą, yra įkūręs šis neapsakomai praturtėjęs vyras; miestas, kurį supa aukšta mūrinė siena – sapnas ir realybė, du vienas nuo kito atskirti pasauliai. Taip nusakyta ir paties kūrybinio proceso tema, pirminių procesinių, malonumo principui pajungtų fantazijų ir tvarkančių, antrinių procesinių, išskiriančių lankstaus, formuojančio Aš intervencijų kaitos žaismas. Pasakotojas priima pakvietimą ir daug metų gyvena magiškoje šio ištisas dienas panirusio į šviesos ir tamsos žaismą miesto atmosferoje. Viskas ten atrodo lyg užkerėta, apsupta paslaptingos substancijos. Kai Herkulis Bellas, sūdytos mėsos fabrikantas iš Filadelfijos, nori svajonių karalystę padaryti prieinamą naujiesiems laikams, paskutiniame romano skyriuje ji žlunga. Karalystės materija sutrūnija, prasideda gyvūnų kančios, kraupumas padidėja iki realios grėsmės. Pasakotojas, kaip vienas iš nedaugelio svajonių miesto gyventojų, išgelbstimas ir ilsisi nuo kančių psichiatrinėje klinikoje! Romaną skaitant paties Kubino pradžioje įtrauktu psichiatriniu požiūriu, svajonių miesto Perle vaizdavimą galima suvokti kaip aiškų prasidedančio psichotinio išgyvenimo ir galiausiai psichotinio žlugimo aprašymą; romano epiloge išryškėja žlugimą paneigiantis iniciacijos – savęs radimo, „mirk ir tapk“ – aspektas.

Motina mirė, kai Kubinui buvo dešimt metų. Tėvas, kuris vedė dar du kartus, dovanojo jam mažai meilės. Būdamas dvylikos metų, Kubinas turėjo palikti gimnaziją, nes jis pamokoms teikė mažiau reikšmės nei „žaidimams indėnais ir robinzonadoms“. Taip jis dar labiau susikonfliktavo su labai realistiškai nusiteikusiu tėvu. Savyje kunkuliavusius jausmus jis aprašė taip: „Dabar, kai joks žmogus nebesuteikia man prieglobsčio, kai Kristus ir visi šventieji liko kurti, aš tapau užkietėjęs, broviausi vieniša galva ir širdyje jaučiau tik neapykantą, neapykantą, neapykantą savo tėvui ir visiems žmonėms. – O, jei tik aš būčiau galėjęs juos nužudyti!“ (p. 66). Jo protestas prieš tėvą – ir su tuo susijusius kitus autoritetingus asmenis – galėjo turėti lemiamos reikšmės sunkumams ir jo nesėkmei profesinėje srityje. Tuo metu jis dar negalėjo išreikšti iš to kylančio bejėgiško įtūžio. Mintimis apie savižudybę jis atsisuko prieš save patį, nusprendęs nusižudyti ant motinos kapo! Jis nuvažiavo prie motinos kapo, bet pistoletas neiššovė. Nepavykus šiam ketinimui, nusprendė išeiti į kariuomenę: vargu ar begali būti aiškesnis didžiulis švytavimas iš vieno galo į kitą tarp motinos ir tėvo. Nuo vieno kraštutinumo jis puolė į kitą, kartu nerasdamas stabilaus santykio su abiem.

Šio blaškymosi pagrindą sudarantį vidinį konfliktą atskleidžia romanas. Epiloge rašoma: „Mane žavėjo vien tik mintis apie išnykimą, apie mirtį. Su visu įkarščiu, kuris dar buvo man likęs, aš apglėbiau ją... Apie savo paties mirtį aš galvojau kaip apie didžiausią dangišką džiaugsmą, tada būtų prasidėjusi amžina vestuvių naktis" (p. 276). Neįprasto noro nusižudyti ant motinos kapo kontekste šis pasažas įgauna savo gilesnę prasmę: tai yra incestinės fantazijos, kurios jį vilioja, bet kartu labai baugina taip, kad jis po to tuojau metasi į kariuomenės (tėvas buvo karininkas!) rankas.

Šiame kontekste įspūdingas yra piešinys *Mirties šuolis* (apie 1900) (2 iliustr.), kuriame pavaizduota vyro su ereguota varpa figūra tarp truputį praskėstų moters šlaunų bešokanti į milžinišką vulvą.

Romane žlunga ne tik svajonių miestas Perle; pats Kubinas po nepavykusio bandymo nusižudyti jau aštuonioliktą prasidėjusios karinės tarnybos dieną tapo psichotišku! Įstojimas į kariuomenę buvo bandymas pabaigti priešinimąsi autoritetingiems asmenims jiems nusilenkiant. Tačiau būtent šioje situacijoje mirties troškimas kadaise smarkiai nekęstiems tėviškiems autoritetiniams asmenims tragiškai išsipildė: miršta divizijos komendantas. Baimė, kaltės ir vienatvės jausmai tokioje situacijoje turi paimti viršų. Žlunga psichinės funkcijos, psichozinis epizodas, kuriame bauginanti realybė trumpam pakeičiama kliedesiu. Kubinas tariasi esąs Burbonų princas Borneo saloje, toli nuo čionykščių realijų. Tačiau jis šiame pamišime neleidžia sau išgyventi mirties troškimo, pavyzdžiui, būti valdovu, karaliumi, – jis lieka valdovo mirties laukiančiu princu, tad savo pamišime reintronizuoja tėvo figūrą.

Norint pailiustruoti, kaip Kubinas stengiasi identifikuotis su tėvu ir į kokius naujus vargus jis dėl to pakliūva, reikia pacituoti jo „filosofines" pastangas išspręsti šį konfliktą: „Aš įsivaizdavau, kad savyje antlaikinis, amžinai esantis principas – aš pavadinau jį tėvu – dėl nepaaiškinamos priežasties sukūrė savimonę – sūnų su jam neatskiriamai priklausančiu pasauliu. Žinoma, čia aš pats buvau sūnus, kuris save patį, kol tai priimtina tikram, didžiuliam, jį laisvai kaip veidrodžio atspindį kuriančiam tėvui, kvailina, kankina ir pjudo. Tad toksai sūnus kiekvieną akimirką gali dingti su savo pasauliu ir būti išsaugotas tėvo Ant-egzistencijoje" (p. 74). Šiose spekuliacijose glūdi ir Kubino bandymas identifikuotis su tėvu, bet kartu ir jo įtūžis jaučiant savo priklausomybę, kuri pasirodo būtent ne kaip identifikacija, bet susiliejimas, ne-

atskiriamumas nuo tėvo. Taip įvardijamos homoseksualios baimės, susiliejimas su tėvu. Jos yra priešingybė į motiną nukreiptiems, baimingai atmestiems incestiniams norams.

Bet ar iš tiesų kalbama apie incestines ir homoseksualias baimes kaip genitalines seksualines fantazijas – ar jos yra psichogenetiškai anksčiau įkurdintos problematikos išraiška? Kubino pateiktos susiliejimo



2 iliustr. Alfredas Kubinas. *Mirties šuolis,* apie 1900. Fototipija pagal piešinį plunksna, lavuotas, užpurkštas, 22,2 × 16,7 cm

fantazijos nurodo „dvejybinės vienovės“ stadiją, simbiotinę fazę, vaikystės bekonfliktiškos simbiozės, mūsų visų fantazijų apie pasakų šalį rojų; svajonių miestą Perle, be abejo, galima laikyti jo karikatūra! Šių fantazijų, kurios konfliktiškose konfrontacijose su realybės reikalavimais Kubinui tampa svarbios, negalima realizuoti nei su motina, nei su tėvu. Dėl noro susilieti Kubinui kaip suaugusiajam iškyla incestinės ir homoseksualios baimės, nes paprastai įsivaizduojama susiliejimo forma suaugusio amžiuje yra seksualumas.

Tik įstojęs į Meno akademiją (1898), Kubinas, pasinaudodamas savo talentu ir gautu meniniu išsilavinimu, savo darbuose galėjo nukreipti reikiama vaga esminę dalį savo sąmyšio, savo baimingo nerimo dėl pavaizduotos kovos už identitetą. Ankstyvuosius piešimo technika atliktus darbus galima datuoti iki 1904 metų, iki sutuoktuvių. Dėl aprašyto psichinio nuovargio Kubinas neturėjo vidinės ramybės, kad galėtų imtis daug laiko reikalaujančios grafikos technikos, taip pat jis negalėjo atsisakyti savo problematikos, kad – kaip vėlesniais metais – iliustruotų kitų menininkų literatūrinius kūrinius.

Harmoningos santuokos dėka tapo ir galimi, taip pat ir būtini meniniai eksperimentai, taigi garantuotų formalių sprendimų atsisakymas. Tačiau taip dar nebuvo išspręstas konfliktas, besisukantis apie susiliejimo fantazijas su motina (incesto baimės) ir tėvu (homoseksualizmo baimės). Tuo metu tėvas ir sūnus suartėjo, abu taip pat pajuto palankumą vienas kitam, tačiau Kubinui tai buvo žmogiškai ir meniškai neramus kankinantis laikas. Atsirado tempera tapyti paveikslai ir paveikslai, tapyti akvarelinių dažų ir klijų mišiniu, – tai technikos, kurių vėliau jis niekad nebesigriebė (3 iliustr.) ir kurios jo didžiulėje piešinių kūryboje yra izoliuotos: „Iš pradžių aš piešiau nuolat ir su didesniu įniršiu negu vėliau, bet mano vidiniai prieštaravimai ir abejonės vis didėjo“ (p. 80).

Tėvas mirė 1907 metų lapkričio 2 dieną. Turint galvoje aprašytus susiliejimo norus/baimes, tai Kubinui turėjo būti lemiamas išgyvenimas, dalies paties savęs mirtis. Darbai sustojo, ir tai truko iki pat kitų metų rudens. Retrospektyvus žvilgsnis leidžia pamatyti inkubacinį laikotarpį, kai eruptyviai kūrybiškai sprendžiamas pagrindinis konfliktas, ir tai mes matome 1908 metų rudenį parašytame romane *Kita pusė*. Žlugus svajonių miestui, pailsėjus pasakotojui, ir po ilgų apmąstymų apie mirtį knygos pabaigoje rašoma: „Kai po to aš vėl pasiryžau gyventi, atradau, kad mano dievo galybė buvo tik pusinė. Didžiausiais ir menkiausiais



3 iliustr. Alfredas Kubinas. *Kristalai,* apie 1906. Tempera ant juodo popieriaus, 23,7 × 31,5 cm)

dalykais jis dalijosi su norinčiu gyventi priešininku. Stumiančios ir traukiančios jėgos, žemės poliai su jų srovėmis, metų laikų kaita, diena ir naktis, juoda ir balta – tai kovos. Tikrasis pragaras yra tai, kad šis prieštaringas dvigubas žaidimas vyksta mumyse. Pačios meilės centras – tarp kloakų ir atmatų duobių. Iškilios situacijos gali patekti juokingumo, pasityčiojimo, ironijos valdžion. Demiurgas yra hermafroditas“ (p. 277).

Demiurgas yra pasaulio architektas, o iš pradžių tai amatininkų ir menininkų pavadinimas! Kaip savitų paveikslų pasaulių kūrėjas, Kubinas įveikė savo priklausomybės problematiką (simbiozės norus) stabiliu meninės (dieviškos) didybės vaizdiniu ir savo seksualinėms abejonėms rado kompromisą: jis vyriškąsias ir moteriškąsias identifikacijas sujungia savyje ir dėl to tampa autonomiškas kaip pasaulio architektas, kuris kuria pats iš savęs remdamasis žodžiu. Praėjus dešimtmečiams,

Kubinas šią tematiką dar kartą išdėstė aprašydamas savo iliustravimo būdą: „Mano kaip iliustratoriaus kūryboje gerokai akcentuoti atsiduodantys, šiek tiek feministiniai komponentai, ir mane kiekvieną kartą apima keisčiausias drebulys, kai pradedu gilintis į poezijos kūrinį, kuriam turiu suteikti kūną... Pradinė dvasinio pasirengimo priimti poetinį žodį būsena paprastai po pirmos koncepcijos pasikeičia į labai vyriškai amatininkišką jausminę būseną. Šioje stadijoje apipavidalinama medžiaga, ir dabar reikia atiduoti visas jėgas, ištvermę ir nervų subtilumą, kol atsiras visa lapų serija“[40].

Retrospektyviai žvelgti šį kompromisą kaip leitmotyvą, berods, jau įvardija pagrindinės legendinės romano figūros vardas „Clausas Patera“. Pater yra tėvas, o paskutinis skiemuo „a“ lotynų kalboje nurodo moterišką giminę, todėl vardas prašyte prašosi išverčiamas „moteriškas tėvas“ („tėvė“). Taip, be kita ko, paaiškėja Kubino identifikacija ir su šia jo romano figūra, be to, ir tolesnė identifikacija su amerikiečiu Herkuliu Bellu, apie kurį toliau romane rašoma: „Patera ir amerikietis susipynė į beformę masę, amerikietis buvo visiškai įaugęs į Paterą“ (p. 263).

Manieringa psichoanalitinės teorijos kalba reikėtų kalbėti apie tai, kad rašant romaną buvo pasiekta grynai pozityvių ir grynai negatyvių, blogų Pats-objekto-vaizdinių integracija, taigi buvo struktūruota Ego kaip kreatyvi instancija, todėl galima buvo įveikti ir darbo trukdžius. Dabar galima buvo atskirti Pats ir objekto vaizdinius, tačiau jie antriniu būdu susiliejo į vieną „Didįjį Pats“, Kernbergo prasme: Realus Pats (dailininkas) susilieja su Idealiu Pats (demiurgas kaip pasaulių kūrėjas, amatininkas, dailininkas) savo žodžio dėka arba piešdamas kuria pasaulį pagal savo vaizdinius (Idealas-Objektas); tad meninis identitetas taip būtų suprantamas kaip individualaus – trumpam psichozinę dekompensaciją pasiekiančio – iniciatorinio proceso išdava.

Piešiniuose galima aiškiai justi pasiektą, nors ir nuolat pavojuje esantį kompromisą. Stiprūs šviesotamsos kontrastai, aiškiai atriboti kontūrai vis dažniau pakeičiami jungiančiu linijų tinklu su švelnesniais perėjimais (4 iliustr.).

Toliau šis stilius iš esmės nebesikeičia iki pat gyvenimo pabaigos (1909–1959). Turinio ir nuotaikos prasme vėlyvojo kūrybos laikotarpio darbuose nebėra nerimasties ir sąmyšio, dramatizmo ir nepaprastai baimingų turinių, būdingų ankstyvajai kūrybai. Kubinas galėjo nusigręžti nuo jame šėlusios kovos, neišvengiamai atsispindėjusios formoje; pa-



4 iliustr. Alfredas Kubinas. *Vėlyvoji meilė* (tėvas ir duktė), apie 1935. Tušas, plunksna, akvarelė, popierius, 35,1 × 22,6 cm

siektas kompromisas suteikė jam ramybę, leidusią labiau domėtis tuo, kas vyko aplink jį. Iliustracijomis savo romanui prasideda knygų iliustratoriaus Alfredo Kubino kūryba (neskaitant 13 mažareikšmių ankstyvųjų darbų). Iš viso atsirado daugiau kaip 2000 iliustracijų įvairiausiems pasaulinės literatūros tekstams ir literatūriniams draugų darbams.

Alfredas Kubinas – psichopatiškas ypatingas atvejis, neurotikas, psichotikas, seksualinis paklydėlis tarp incesto ir homoseksualumo baimių? Kažkas, kas mūsų neliečia? Be abejonės, yra priešingai. Jo „kova su demonu" randama tautų mituose, įstatymų leidyboje, prieš kai kurias seksualumo formas ir narcistines didybės fantazijas pastatytuose pasišlykštėjimo, pasibjaurėjimo, gėdos ir baimės barjeruose. Kubinas skiriasi ne savo temomis, bet tuo, kad jis šias temas norėjo vaizdžiai pašalinti, meniškai įveikti. Taigi jis kūrė piešinius, iš pirmo žvilgsnio vaizduojančius tariamai nuosavą pasaulį, kuris ilgainiui stebėtojui atrodo vis artimesnis ir meninės formos dėka leidžia „priartėti saugiu atstumu".

5. Tarpdisciplininiai požiūriai ir kvalifikacijos kėlimas

Meno kūriniams galima pateikti labai skirtingus klausimus, o stebėtojo ypatumai ir vaizdiniai išsyk kartu lems „meno kūrinio atsakymus". Kadangi čia buvo reflektuojama apie meno, menotyros ir psichoanalizės santykį, tai baigiant reikia kritiškai pasidomėti, kuo gi psichologija, ypač psichoanalizė kaip giluminė psichologija, prisideda prie meno kūrinių supratimo.

Naudojant psichoanalitinę metodiką „diadų trise" forma, įtraukiant „nesantį trečiąjį", galima aprašyti sąmoningas ir nesąmoningas dalis apimančius santykius tarp menininkų ir meno kūrinio, taip pat tarp stebėtojo ir meno kūrinio. Šiuo požiūriu psichologija ir psichoanalizė yra svarbios kritiškai analizuojant menotyrinių diskusijų foną, parengiant menininkų biografijas, kaip dalinis meno istorijos raidos aprašymo aspektas, ir visuotinai aptariant kūrybinio proceso eigą, galų gale ir psichodinamiškai orientuotoje recepcinėje estetikoje[41].

Klausimą apie psichoanalizės indėlį, žinoma, galima ir apversti: ką menas, kaip iškili ir vien žmonėms būdinga komunikacijos forma, o su ja ir menotyra, duoda sąmoningų ir nesąmoningų žmogaus psichinių procesų supratimui? Būtent dėl šio vertinimo pagrindo (orientuoto ir į kūrinius, ir į asmenybę) skirtumo dažniausiai taip sunku susikalbėti me-

notyrininkams ir psichologams arba psichoanalitikams. Tiltams tarp šių skirtingų požiūrių nuolat trukdo nepakankamos vienos ar kitos pusės žinios. Tam, bent jau šių dienų Vokietijos Federacinėje Respublikoje, esama institucinių priežasčių. Kitaip nei ankstyvuoju psichoanalizės laikotarpiu, kai ir kitoms profesinėms grupėms buvo leidžiama įgyti psichoanalitinį išsilavinimą, šiandien šis tolesnis lavinimosi kelias apsiriboja medikais ir psichologais. Jeigu šiandien meno istorikas, pavyzdžiui, Ernstas Krisas, norėtų įgyti teorinę ir būtiną praktinę psichoanalizės patirtį (iš viso apie šešerius–dešimt metų kvalifikacijos kėlimo metų), tai pirmiausia jis turėtų dar studijuoti mediciną arba psichologiją – taigi iš viso būtų trys specialybės. Tas pats *vice versa* pasakytina apie gydytojus ir psichologus.

Psichoanalizei gresia pavojus prarasti savo įvairiapusišką kultūrinį, kultūrinį kritinį aspektą ir tapti vienu iš medicininių-psichologinių pagalbinių mokslų. Tada jau nebebus suprantami specialūs menotyros klausimai, o kartu ir su menotyriniais darbais susijusios psichodinaminės problemos bus perduotos asmeniškai susikurtam psichoanalizės supratimui. Tada gresia pavojus, kad psichoanalitinis žinojimas nebus išplėstas nesąmoningų procesų, kaip juos Antonas Ehrenzweigas parengė remdamasis savo diskusija su meno kūriniais, psichodinamika ne tik kreatyvioje kūryboje, bet ir iš psichoanalitinės prieigos atsiskleidžiančiuose menotyrinių požiūrių papildymuose (pvz., Alfredo Kubino atveju).

Norint, kad būtų vaisingas bendras mokslinis darbas, reikia iš naujo sukurti mokymo vietas, kuriose meno istorikai, literatūrologai, sociologai ir kt. galėtų kelti savo psichoanalitinę kvalifikaciją. Tik įveikus ribą tarp disciplinų, tik tarpdisciplininiu darbu galima sukurti „mokslą apie žmogų“, kaip jį, pavyzdžiui, įsivaizdavo ir Pablas Picasso: „Kaip jūs manote, kodėl aš datuoju viską, ką darau? Todėl, kad nepakanka susipažinti su dailininko kūriniu, reikia taip pat žinoti, kodėl, kaip ir kokiomis aplinkybėmis jis jį sukūrė. Žinoma, kad vieną dieną bus mokslas, – galbūt jis vadinsis mokslu apie žmogų, – kuris domėsis kūrybingais žmonėmis norėdamas gauti naujų žinių apie žmones apskritai. Aš dažnai mąstau apie šį mokslą, ir man svarbu būsimoms kartoms palikti kiek galima išsamesnę dokumentaciją“[42].

6. Literatūros nuorodos ir bibliografija

[1] Plg. J. Habermas, Erkenntnis und Interesse, Frankfurt a. M. 1968/1973, p. 266/331.

[2] Žr. J. Cremerius, Der Einfluss der Psychoanalyse auf die deutschsprachige Literatur, in *Psyche* 41 (1987), p. 39–54.

[3] Apie tai žr. Sigmundo Freudo mokslo darbų X tomą „Vaizduojamasis menas ir literatūra“, Frankfurt 1969.

[4] C. Lombroso, Genie und Irrsinn, Leipzig 1887 (itališkai: Genio e folia, 1864).

[5] Apie tai žr. J. F. Gedo, Psychoanalyse und bildende Kunst, eine Sammelrezension, in *Psyche* 27 (1973), p. 669–695.

[6] Cit. pagal Kraftą (1984), p. 166.

[7] Cit. pagal H. Thomä und H. Kächele, p. 153.

[8] A. Ehrenzweig, p. 116; čia jis remiasi savo aprašytomis trimis kūrybinio proceso fazėmis, kurias jis apibrėžia kaip „šizoidinę projekciją“, „nesąmoningo bandymo ir integracijos fazę“, taip pat trečiąją – „introjekciją ir antrinį nagrinėjimą“ (p. 200–204); plg. taip pat Ehrenzweigo straipsnį: Kraft (1984), p. 107–121.

[9] Sąvoka „daugkartiniai cirkuliariniai Pats-objektas-pasažai“ man atrodo taiklesnė už H. Sterba'os pasiūlytą „regresyvių Pats pasažų“ sąvoką.

[10] Čia pasiūlyta „diadų trise“ sąvoka remiasi psichoanalitine pažinimo situacija, kuri sukurta diados analizantas-analitikas dėka, tačiau kurioje kartu reikia galvoti taip pat ir apie trečiąjį (pvz., kaip kreditorių); apie paralelinius konceptus menotyroje žr. Der Betrachter im Bild, Hg. W. Kemp, Köln 1985, ypač p. 7–27.

[11] Apie tai žr. H. Thomä und H. Kächele.

[12] Plg. apie tai, taip pat apie tokius samprotavimus Kraft: Kraft (1984), p. 9–36.

[13] Cit. pagal (Kraft) 1984, p. 61.

[14] Kraft (kaip 12 past.)

[15] A. Ehrenzweig, p. 11 ir toliau.

[16] Plg. apie tai, pvz., B. M. Schuster und H. Beisl, Kunstpsychologie, Köln 1978.

[17] R. Arnheim, p. 45–92.

[18] Apie tai žr. H. Thomä und H. Kächele, p. 26, 29, 369.

[19] Čia plg. Kraft (kaip 12 past.)

[20] S. Freud, The Life and Works of Edgar Allan Poe von M. Bonaparte, London 1949 (I leidimas 1934) pratarmė.

[21] Plg. apie tai A. Ehrenzweig, in Kraft 1984, p. 107–121, taip pat P. Noy'aus straipsnį, ebda, p. 180–205.

[22] Plg. apie tai E. Kris, ypač p. 162–194.

[23] A. Ehrenzweig, p. 267.

[24] Plg. apie tai ir E. H. Gombrich, pvz., p. 104–105.

[25] H. Hesse, Über gute und schlechte Kritiker: Notizen zum Thema Dichtung und Kritik (1930) in Gesammelte Schriften, Berlin 1957, Bd. VII, p. 367.

[26] P. Matussek, Kreativität als Chance. Der schöpferische Mensch in psychodynamischer Sicht, München 1974, p. 80.

[27] G. und R. Blanck, Angewandte Ich-Psychologie, [2]1981; G. und R. Blanck, Ich-Psychologie II. Psychoanalytische Entwicklungspsychologie, Stuttgart 1980.

[28] Apie kritiką žr. E. H. Gombrich.

[29] A. Ehrenzweig, cituota pagal Gedo 1973 (žr. 5 past.).

[30] P. Noy, in Kraft (1984), p. 194–195.

[31] E. Kris, Bemerkungen zur Bildnerei der Geisteskranken, in *Imago* 22 (1936) p. 339–370.

[32] W. J. Bate, The Burden of the Past and the English Poet, London 1971; H. Bloom, The Anxiety of Influence: A. Theory of Poetry, New York 1973; N. Bryson, Tradition and Desire. From David to Delacroix, Cambridge 1984.

[33] Apie tai žr. J. Cremerius, Psychoanalyse – jenseits von Orthodoxie und Dissidenz, in *Psyche* 36 (1982), p. 481–514.

[34] Apie tai ypač plg. O. F. Kernberg, Borderline-Störungen und pathologischer Narzissmus, Frankfurt a. M. [4]1980; to paties, Objektbeziehungen und Praktische Psychoanalyse, Stuttgart 1981.

[35] Plg. H. Prinzhorn, Bildnerei der Geisteskranken, Berlin 1922, taip pat Kraft (1986).

[36] H. Kohut, Die Heilung des Selbst, Frankfurt 1981, p. 279–280.

[37] Kaip konkretų pavyzdį šiuo klausimu plg., pvz., Kraft, 1986, p. 288–298.

[38] A. Kubin, Die andere Seite, Leipzig und München 1909. Toliau skliausteliuose nurodyti pasažai cituoti pagal W. K. Müller-Thalheim, Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Mit Autobiographie Alfred Kubins, München 1970.

[39] Nuodugnesnę išsklaidą su tolesnėmis literatūros nuorodomis žr. Kraft (1986), p. 298–315.

[40] A. Kubin, Vom Schreibtisch eines Zeichners, Berlin 1939, p. 189 ir toliau.

[41] Apie tai žr., pvz., Kraft (1984), p. 342–356.

[42] Cit. pagal B. Leuner, Psychoanalyse und Kunst, Köln 1976, p. 9.

R. Arnheim, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges (Neufassung), Berlin 1978.

Neurose und Genialität. Psychoanalytische Biographien, Hg. J. Cremerius, Frankfurt a. M. 1971.

A. Ehrenzweig, Ordnung im Chaos. Das Unbewusste in der Kunst, München 1974.

S. Freud, Bildende Kunst und Literatur (Bd. X der Sigmund-Freud-Studienausgabe), Frankfurt a. M. 1969.

E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart und Zürich [2] 1986.

Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Hg. H. Kraft, Köln 1984 (cit. kaip Kraft, 1984).

H. Kraft, Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie, Köln 1986.

E. Kris, Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse, Frankfurt a. M. 1977.

R. Kuhns, Psychoanalytische Theorie der Kunst, Frankfurt 1986.
J. J. Spector, Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst, München 1973.
H. Thomä und H. Kächele, Lehrbuch der psychoanalytischen Therapie, Berlin 1986, Bd. I.

Norbertas Schneideris

Menas ir visuomenė: socialinis istorinis požiūris

1. Materialistinė meno sąvoka ir „klasikiniai" istorinės meno sociologijos požiūriai

Kitaip negu idealistiniai požiūriai, *meno socialinės istorijos* konceptas meno kūrinius supranta kaip visuomeninės praktikos formas ir refleksijas. Kaip visuomeninė realybė yra apibrėžiama dviem esminiais santykiais – materialiuoju ir idealiuoju, t. y. gamybiniais santykiais kaip „baze" ir reflektuojančiomis visuomeninėmis idėjomis bei institucijomis kaip „antstatu", taip ir menas turi du esminius ir analogiškus aspektus: pirmiausia tai materialus *darbas,* kuris, remdamasis visuomenės pasiektu gamybos lygiu, vysto technikas ir technologijas ir yra susijęs su darbo organizacija (pvz., skriptoriumai vienuolynuose, akmentašių brolijos, dvaro menininkų pareigybės, gildijos ir t. t.). Antra, jis, kaip visuomeninės sąmonės modifikacija, *vaizdine forma* reprodukuoja ir interpretuoja socialinę tikrovę, t. y. žmonių tarpusavio santykius bei jų santykius su gamta. Kaip „antstato" apraiška, jis glaudžiai susijęs su kitomis vaizdinėmis sistemomis ir institucijomis, dažnai net yra persmelktas šių idėjų ir jas vaizdžiai perteikia[1]. Ikiburžuazinėse istorinėse epochose bei visuomeninėse formacijose, ir net iki pat ankstyvojo buržuazijos laikotarpio, menui kaip vizualinei komunikacijos priemonei visiškai natūraliai ir aiškiai buvo priskiriama *didaktinė funkcija.* Jis turėjo jausmingai įsimenamai, jusliškai empatiškai konkrečiam adresatų ratui

perteikti religinius, politinius ir moralinius vertybinius vaizdinius, taip pat ir filosofines bei mokslines žinias. Vėlyvojo kapitalizmo sąlygomis šios funkcijos tapo latentiškos, todėl susiklostė klaidingas požiūris, esą jos – taip pat ir retrospektyviai – nesvarbios apibrėžiant estetiškumą mene: iš tikrųjų – ir tai yra svarbiausia socialinio istorinio požiūrio aksioma – estetinė meno kūrinio kokybė, jo formos pobūdis ir „stilius", taip pat ir jo ikonografinis turinys visai negali būti tinkamai interpretuotas, neatsižvelgus į vaizdinę išraišką gavusius ideologinius ir socialinius psichologinius momentus. Tai, ką meno kūriniuose į estetizmą linkstantys, grynąją meno kūrinio būtį teigiantys meno istorikai šlovina kaip kažką dieviško ir neapsakomo, įdėmiau pažvelgus, nėra grynas estetiškumas, tai ir atsakas į visuomenines problemas.

Net *L'art-pour-l'art,* tariamai grynai autonomiškas menas, reikalauja: „Pakeisk gyvenimą" (Rilke, Archajinis Apolono torsas, IV, 3). Dar esteticistiniame sąjūdyje, eskapistiniame pasitraukime nuo grėsmingos socialinės realybės šis menas mano galįs pateikti visuomenei alternatyvą. Paulio Gauguino iškeltas sugrįžimo į primityvų gyvenimą postulatas yra politinė ideologinė maksima, išaugusi iš miesčioniškos civilizacijos kritikos, taip pat ir Henrio Matisse'o noras sukurti „gryno dekoro" meną, kuris „švelniai lygintų" sielą, meną, kuris taip nedeformuotų regėjimo kaip naujieji „vaizdiniai fabrikatai": fotografija, filmai ir reklama. Paulas Klee savo vaizdų kalba, iš dalies redukuota į abstrakčius formos elementus (tačiau kuri visada yra simboliška), nori prisidėti „reformuojant" gyvenimą. Wassily'us Kandinsky'is, paveiktas teosofijos, savo „didžiąja abstrakcija" stengiasi pasiekti „vidinį daiktų skambesį", kuris sudrebintų sielą. Taigi jam galų gale svarbu terapinis tikslas, svarbu įveikti ar bent jau palengvinti psichines kančias, realiai patiriamas dėl visuomeninių konfliktų. Pietas Mondrianas visai aiškiai pareiškia, kad jam išorinė realybė, kuri remiasi „nepusiausvyra" (klasiniais prieštaravimais), atrodanti „tragiška". Ją reikią kompensuoti harmoninga jo meno pusiausvyra. Kad ir kokia nepakankama bei bejėgiška būtų tokia santykių diagnozė, kad ir kaip mažai *de facto* šis menas jai galėtų pagelbėti, pavyzdžiai rodo, kad ir estetinis „avangardistinių" menininkų intencionalumas yra socialiai apibrėžtas ir, kadangi jis nori pakeisti santykius, jame yra daugiau ar mažiau paslėpta politinė moralinė apeliacija. Tai, kad estetinės objektyvacijos iki pat jų taip ezoteriškai ir hermetiškai atrodančių kūrinio struktūrų yra socialiai įtarpintos, nuolat akcentavo

Theodoras W. Adorno[2]. Jo *įtarpinimo* kategoriją interpretacijos lygmenyje atitinka *totalumo* principas, kuris, pasak Georgo Lukàcso, materialistinę meno analizę skiria nuo idealistinės[3]. Dėl to, kad trūksta išsamios istorijos ir visuomenės teorijos, idealistinė teorija, nutoldama nuo tikrovės, užstringa aporijose ir galų gale gali pasiūlyti tik metafizinius aiškinimus bei pranašiškas iškilmingas formules, tuo tarpu materialistinė, iškeldama teorines universalumo pretenzijas, išveja klausimus už ribos, kurios negali peržengti grynai imanentinė analizė. Ji nesitenkina pagarbiai sutikdama su menininkų savieksplikacijomis kaip galutine išmintimi, bet kritiškai klausinėja, kokią ideologinę funkciją jie atlieka, kaip jie reflektuoja, net pateisina socialinį menininko vaidmenį ir poziciją. Tačiau materialistinis požiūris taip pat bando paaiškinti, kaip menininkų teorijoje ir kūrinių formos bei turinio vienovėje kartu suformuluotas *estetinis* žmonių santykių kūrimo bei keitimo *idealas* išryškėjo *menininko socializacijoje*. Čia turimas galvoje gyvenimiškas istorinis mokymosi ir patyrimo procesas, kultūrinių vertybių ir normų įsisavinimas. Šiai gyvenimo reguliatyvų bei poreikių dispozicijų sistemai taip pat priklauso ir tai, ką menininkai pasiima iš specifinių *estetinių tradicijų*. Tradicijose kaip meno – visuomeninės institucijos – kolektyvinėje atmintyje užšifruotu pavidalu glūdi socialinės problemos, kurios dar nėra visiškai išspręstos. Situacijose, kuriose jų neišspręstumas įsisąmoninamas, tradicijos tampa iššūkiu ir uždaviniu meno kūrybai.

Jau seniai (1913) Wilhelmas Hausensteinas pareikalavo ideologiškai arba pasaulėžiūriškai analizuoti meno kūrinių charakterį ir estetines kokios nors epochos tendencijas. Jis ypač pabrėžė meno formos aspektą, taigi bandė pasaulėžiūrinę kokybę atskleisti remdamasis stiliais arba stilistiniais momentais. Dar ir šiandien verta skaityti jo problemos apžvalgą (žr. literatūros nuorodas pabaigoje), kur netiesiogiai polemizuojama su vulgariojo materializmo aplinkos teorija, kuri, pavyzdžiui, jaučiama Richardo Muthero knygose. Tuomet vis labiau į meno istorijos paradigmą besivystantis Wölfflino analitinis stiliaus metodas, kuris siekė padėti pagrindą matymo istorijai, dėmesį kreipė į vizualinį raiškos būdą, į formos ypatybes (tapybiškas – linijinis; plokštuminis – giluminis; uždara – atvira forma ir t. t.). Tačiau šis metodas negalėjo pasiūlyti jokių determinančių, paaiškinančių stiliaus vystymosi pokyčius, neteigdamas – o tai būtų absurdiška – fiziologinės suvokimo sistemos pasikeitimo. Šio meno kūriniuose besiobjektyvuojančio su-

vokimo kitimo negalima buvo paaiškinti autonominiu meno vystymusi, jį tegalima buvo išvesti tik iš socialinio patyrimo pokyčių ir socialiai psichologiškai apibrėžtinų nuostatų, mąstymo ir suvokimo pavyzdžių, kurie savo ruožtu yra reakcijos į persitvarkančią kasdienę praktiką ir socialinę ekonominę realybę bei jų interpretacijos būdai. Taigi estetinės formos turi pasaulėžiūrinį turinį, išreiškia klasinius interesus ir visuomeninės tikrovės vertinimus. Tai buvo Karlo Mannheimo, žinojimo sociologijos pagrindėjo, tezė. Remdamasis Karlu Marxu, jis iškėlė „sąmonės sąjungos su būtimi" („žinojimo") teiginį. Mannheimas priklausė „Budapešto sekmadienio rateliui", kuris nuo 1915 metų posėdžiaudavo vėlesniojo kino teoretiko Béla Balàzso bute. Šio ratelio siela buvo Georgas Lukàcsas, ką tik grįžęs iš Heidelbergo, kur studijavo pas Maxą Weberį, ir kt. Jis turėjo didelės įtakos meno istorikams Arnoldui Hauseriui ir Frederikui Antaliui, kurie taip pat buvo šios intelektualų kompanijos nariai. Šiuo laikotarpiu dar dominavo Georgo Simmelio[4], vadinamosios formaliosios sociologijos pagrindėjo, ir Wilhelmo Dilthey'aus[5] kultūros sociologijos modeliai. Pastarasis, kaip pasaulėžiūras aiškinančios hermeneutikos atstovas, manė galįs kultūrines objektyvacijas suvokti tik įsijaučiančiu išgyvenimu, betarpišku supratimu. Bet Lukàcso pateikta Maxo Weberio ir Wernerio Sombarto, buržuazinių sociologų, kurie dėl stiprėjančio darbininkų judėjimo buvo priversti polemizuoti su Karlo Marxo teorijomis, bet bandė jas pakreipti idealizmo link, raštų recepcija paskatino tiesiogiai nagrinėti istorinio materializmo politinę ekonomiją. Lukàcsas netrukus (1918) įstojo į Vengrijos KP (komunistų partiją. – Vert.) ir 1919 metais tapo net Béla Kuno tarybų vyriausybės liaudies komisaro pavaduotoju. Nors Hauseris, dar ir garbaus amžiaus sulaukęs (1975), vis tebesirėmė Lukàcsu kaip teorijos mokytoju, jo politinė pozicija nėra tokia apibrėžta ir radikali. Tad jis dažnai bando derinti idealistinę ir materialistinę poziciją, ir tai, pvz., išryškėja jo *stiliaus* apibrėžime, kuris artimas Maxo Weberio „idealaus tipo" apibrėžimui. Vis dėlto jo labai vėlai, nepriteklių pilnos tremties sąlygomis parašyta *Meno ir literatūros socialinė istorija* yra istorinės materialistinės meno analizės, apimančios laikotarpį nuo žmonijos pradžios iki besibaigiančio XIX amžiaus pirmasis didelis bandymas. Dėmesį patraukia tai, kad Hauseris beveik nenagrinėja atskirų kūrinių, o labiau aptaria kolektyvinius stilius, pavyzdžiui, „vėlyvąjį romėniškąjį ekspresionizmą" arba „vėlyvosios gotikos natūralizmą". Beje, pastarąjį jis susieja su



1 iliustr. Gentile da Fabriano. *Madona su vaiku,* apie 1425; Londonas, Nacionalinė galerija (Muziejaus fotografija)



2 iliustr. Masaccio, *Madona su vaiku,* apie 1426; Londonas, Nacionalinė galerija (Muziejaus fotografija)

XV amžiaus miestietiškomis ir pinigų ūkio gyvenimo sąlygomis, ir ši sąsaja sustiprina įdėmesnio psichologinio stebėjimo (pavyzdžiui, kompanijono) sugebėjimą.

Ir Antaliui, kuris taip pat turėjo emigruoti dėl nacių diktatūros, – jis kaip Hauseris ir Mannheimas išvyko į Londoną, – didžiausią reikšmę turi sociologinė stilistinių momentų analizė. Kitaip nei Hauseris, jis labiau linko į monografijas. Tačiau ir čia aiškiai parodo, kad stiliai jokiu būdu neredukuotini į formos klausimus, nes juose visada yra ir turinio momentas. Tai yra, jie visuomet remiasi kultūrinėmis elgesio formomis, klasine ar luomine nuostata kasdienės tikrovės atžvilgiu. Antalis šitai pademonstravo priešpriešindamas vienalaikius Gentile da Fabriano (apie 1370–1427) ir Masaccio (1401–apie 1428) „Madonos su vaiku“ motyvo atvaizdavimus (1, 2 iliustr.). Rūmų prašmatnumu dvelkiančios Gentile figūros, delikačios kūnų laikysenos, aprengtas vaikas Kristus su laiminančia, taigi ritualine, mina yra priešpriešа Masaccio sukurtai aiškiai matomai kūno apimčiai, taupiam koloritui, veikiau „natūraliai“ atrodančiai kūno laikysenai, motinos ir vaiko santykiui, nes ant motinos kelių sėdintis vaikas yra nuogas ir čiulpia nykštį. Antalis sako, kad aiškinimui nieko nepadės tai, jeigu skirtumai bus traktuojami kaip skirtingi stiliai (kaip „vėlyvasis gotikinis“ versus „klasikinis-renesansinis“) – juk būtent juos pačius reikia paaiškinti! – arba kaip menininkų amžiaus skirtumai, arba kaip skirtingos regioninės įtakos. Svarbesnę reikšmę veikiau turi tai, kokie Florencijos visuomeniškai konkuruojančių grupių, kurioms buvo nutapyti šie paveikslai, mąstymo ir regėjimo įpročiai, idėjos ir pojūčiai pasireiškia šiose stilistinėse ypatybėse[6].

2. Naujosios koncepcijos po 1968 metų

Materialistinis Hauserio, Antalio ir kt. požiūris pokario metais buvo sąmoningai ignoruojamas. Vokietijoje meno istorikai, pvz., Sedlmayras ir Schrade'as, savo gėdingą praeitį bandė pateisinti aiškinančia praeities meno spiritualizacija restauratyvios Vakarų ideologijos prasme, beskausmės atgailos forma, kuri leido toliau atkakliai propaguoti nacių laikų antimarksizmą su religiniu ženklu. Kiti, ypač karta, gimusi antrajame dešimtmetyje, tikėjosi fašizmo traumą galėsią įveikti pabėgdami į tariamai neideologinį, pozityvistinį detalių tyrinėjimą, filologinę faktografiją ar stiliaus kritiką. Galima tik spėlioti, kad bent jau užsienyje,

galbūt emigrantų sluoksniuose, socialinio istorinio koncepto atstovų svarstymai buvo liberalesni ir tolerantiškesni, bet tam vargu ar yra įrodymų. Atrodo, kad dažniau būta atvirkščiai. Pavyzdžiui, Ernstas H. Gombrichas – kaip Popperio *Kritinio racionalizmo* šalininkas – 1953 metais aštriai polemizavo su Hauserio *Social History of Art*. Pozityvaus atgarsio Hauserio požiūris susilaukė vien tik anapus meno istorijos sluoksnių, pavyzdžiui, iš Frankfurto mokyklos atstovų (Horkheimeris, Adorno ir kt.). *Sociologiniuose ekskursuose,* kuriuos išleido Socialinių tyrimų institutas, jo socialinė istorija vertinama kaip sektinas reflektuotos dialektinės ir įtarpinimo principo paisančios meno analizės pavyzdys. Faktinis šių „klasikų" įsisavinimas prasidėjo tik po 1968 metų studentų ir visuomeninių kritinių reformų judėjimuose, apėmusiuose iki tol konservatyvią meno istoriją. Ryšium su Ulmo meno istorikų dienomis 1968 10 08 įsisteigė asistentų (vad. viduriniųjų klasių), stipendiatų, neapmokamų praktikantų ir rangos sutarčių savininkų interesų atstovybė, pasivadinusi „Ulmo sąjunga" (US). Iš pradžių buvo kalbama tik apie meno istorijos institucijų (universitetinių institutų, muziejų, paminklosaugos) struktūrinę reformą, apie darbo sąlygų ir apmokėjimo pagerinimą, taip pat ir apie sprendžiamojo balso teisę savivaldos organuose. Bet paraštėse jau buvo reikalaujama revizuoti menotyros turinį ir metodus, už tai gerokai intensyviau ir be kompromisių pasisakė „Studentų meno istorijos konferencija" (SMIK). Diskusija su meno istorijos „establishment" paaštrėjo 1970 metais Kelno meno istorikų dienose, ir būtent iš esmės Leopoldo Ettlingerio ir Martino Warnke's vadovaujamoje sekcijoje „Meno kūrinys tarp mokslo ir pasaulėžiūros". Ten skaityti pranešimai – dalis jų buvo publikuota kartu su referatais iš kitų sekcijų – savo dvasia visai atitiko „kritinės teorijos" postuluotą ideologijos kritiką, kuri „klaidingą" žvilgsnį į objektyvius santykius perkeliančią sąmonę bandė aptikti kalbinėse ištarose. Theodoras W. Adorno demaskavo egzistencialistų ontologų (Heideggerio, Bollnowo ir kt.) „autentiškumo žargoną", o Warnke menotyrinėse mokslo populiarinimo kūrinių interpretacijose atkapstė latentišką karingą žodyną, valdžios ir subordinacijos metaforiką. Bertholdas Hinzas *Bambergo raitelio* „tyrinėjimo" istorijos pavyzdžiu pademonstravo, kad ji vargu bau ar buvo kas nors kita, kaip imperialistinių, iš dalies atvirai fašistinių ir rasistinių vaizdinių projekcija, ir tai iki pat pokario metų. Šios mokslinės kritinės, meno istorijos dalyko politinį ir ekonominį pritaikymo ryšį atskleidžian-

čios analizės vis labiau ryškino būtinybę parengti alternatyvios, materialistinės meno istorijos kategorijas. Tad nuosekliai nemaža jaunesniųjų mokslininkų ėmėsi atskleisti vyresniųjų meno istorikų tikslingai išstumtą nacionalsocialistinės sistemos meno istoriją ir meno politiką. Bertholdas Hinzas pirmasis tyrinėjo vokiškojo fašizmo tapybą jos politinių bei ekonominių prielaidų ir implikacijų aspektu. Tradicionalistinės žanrinės tapybos tolydumo fašizmo laikais faktas, palyginti su kaip „išsigimusiu" apjuodintu avangardistiniu menu, paskatino Hinzą atlikti skiriamąją meno kaip antstato fenomeno, turinčio atspindžio pobūdį, funkcijos ir kaip ekonominių interesų sferos analizę. Klausas Herdingas ir Hansas Ernstas Mittigas pabandė Alberto Speero sumodeliuotų gatvės žibintų išvaizdą paaiškinti kaip estetinį nacionalsocialistinės sistemos kasdienybės fenomeną pagal jos poveikio funkcijas ir jas sąlygojančią simboliką (pvz., sepulkliarinius motyvus). Šie ir kiti (pvz., jau 1970 metais išleista Reinhardo Bentmanno ir Michaelio Müllerio knyga *Vasarnamis kaip viešpatavimo architektūra*) tyrinėjimai buvo tarsi pavyzdiniai novatoriški socialinio istorinio požiūrio naujo kūrimo darbai. Aiškinti nacionalsocialistinės sistemos meną – jeigu atsiribosime nuo VDR atliktos analizės, į kurią mūsų šalyje penktajame ir šeštajame dešimtmetyje nebuvo kreipiamas dėmesys, – nebuvo paruoštų modelių, kuriais galima būtų pasinaudoti. Čia buvo implicitiškai išplėtota štai kas: buvo atrastas meno, kaip visuomeninės sąmonės formos, kaip tam tikros kultūros sudedamosios dalies ir kaip antagonistinių klasinių interesų kovos lauko, dėsningumas, teorinius pagrindus nagrinėjo rinkinio *Meno autonomija* straipsniai, kuriuose buvo kritikuojamas buržuazinis vaizdinys apie meno izoliuotumą iš visų socialinių santykių ir parodoma, kad pati ši kategorija yra darbo pasidalijimo, materialios ir idealios gamybos diferenciacijos kapitalizme rezultatas. Menas autonomiškas galėjo būti tik besimėgaujantiems privilegijomis bei laisvėmis. Socialinių konfliktų tarpsniais (tezė, kurią Horstas Bredekampas nuodugniai įrodė remdamasis sektomis, kurios buvo persekiojamos kaip eretikai, būdingomis priešiškumo senoms pažiūroms tendencijomis) žemesniosios klasės jį patiria kaip provokaciją ir suvokia kaip valdžios demonstravimą; dėl to dažnai vyksta įnirtingi meno kūrinių naikinimai, kurie neigia ne patį meną kaip tokį, bet tik jo estetinę vartoseną ir tai, kad jį yra užvaldžiusios tuo metu viešpataujančios klasės. Bredekampas, remdamasis ikonoklazmo pavyzdžiu, interpretavo meną kaip „socialinių

konfliktų mediumą", nesistengdamas visiškai jo redukuoti į šį aspektą. Tuo tarpu Martinas Warnke, remdamasis *pretenzijų lygmens* (jį, pvz., gali nuteikti statybinis projektas, kuriam įgyvendinti reikia idealaus ir materialaus skirtingiausių socialinių sluoksnių dalyvavimo) sąvoka, viduramžiškai statybai sukūrė konsenso modelį, pagal kurį kuriamas meno kūrinys integruoja ir harmonizuoja skirtingus interesus. Tai, kad modernaus („avangardinio") meno savęs supratimo apskritai be niekur nieko negalima perimti kaip kategorinio meno apibrėžimo, o veikiau jį patį turi analizuoti ideologijos kritika, kuri kartu reflektuoja kapitalistinės meno rinkos mechanizmus, išdėstė Jutta Held savo studijose apie minimalizmą, apie popdailę ir reklamos Jungtinėse Amerikos Valstijose santykį bei apie amerikietiškąjį fotorealizmą. Martinas Damusas, remdamasis Lukàcso *Proto nuvertinimu* ir analizuodamas Kandinsky'io pavyzdį, atskleidė klasikinį modernizmą, parodydamas jo iracionalistines tendencijas bei jo aiškiai antimaterialistinį pasaulėvaizdį. Šeštajame dešimtmetyje VDR tai jau buvo atlikęs Heinzas Lüdecke, tačiau čia jo niekas nepastebėjo. Neseniai Jutta Held pateikė plačia archyvine medžiaga ir publicistiniais dokumentais paremtą studiją, kuri įrodo, kad pokario metais vakarinėse okupacijos zonose, iš dalies oficialiai, iš dalies netiesiogiai, buvo vykdoma meno politika, kuri propagavo ir platino abstraktųjį meną kaip „laisvųjų Vakarų" paradigmą, priešingą „totalitariniu" apšauktam realistiniam socialistinių šalių menui. Jos knyga atidengia vieną nuo „meno scenos" sistemingai slėptą visuomeninio kritinio meno tradiciją. Ideologinį ir politinį polemikos tarp abstrakcionistų ir realistų VFR foną nuo jos įkūrimo laikų nušvietė Hermannas Raumas.

Naujai teoriškai apsvarstyta buvo ne tik paties meno sąvoka, bet ir meno istoriškumo problema, o juo buvo laikoma ir objektyvi jo funkcijų kaita, ir šiandieninis receptyvus santykis su praeitimi, t. y. jo įsisavinimo problema aktualių orientacijos gyvenamajame pasaulyje interesų požiūriu. Impulsus tam davė gausybė Rolando Günterio raštų. Remdamasis statybos dokumentais (pvz., darbininkų gyvenviečių, kurioms buvo skirtas jo dėmesys), jis persvarstė paminklo sąvoką, kuri sugestijuoja istorinių procesų uždarumą, ir pabrėžė, kad istorinė sąmonė visuomet esanti orientuota į ateitį. Analogiškos problemos buvo svarstomos 1977 metais Michaelio Brixo ir Monikos Steinhauser turinio atžvilgiu struktūruotame Istorizmo suvažiavime.

Tačiau šie debatai neapsiribojo istorinių paminklų apsaugos klausimais. Šiame kontekste taip pat reikia matyti ir pastangas pagrįsti muziejinę didaktiką, ir jų kelrodės buvo Frankfurto istorijos muziejaus parodų koncepcijos. Iš pradžių jas įnirtingai puolė konservatyvios meno istorijos atstovai, bet, regis, tuo tarpu buvo nustatyti tokie masteliai, ir nors labai bejėgiškai atrodytų realizacija (pvz., Šiaurės Reino Vestfalijos meno kūrinių rinkinys), dėl būtinumo perteikti meną daugiau niekas nebesiginčija. Iš muziejinės didaktikos, kurios naujas pozicijas ir argumentus parodė Ellen Spickernagel ir Brigitte Walbe išleistas rinkinys *Muziejus – mokymosi vieta contra mūzų šventovė,* kilo ir socialiai istoriškai grįstos meno istorijos didaktíkos koncepcijos impulsai. Būtent didaktika, kuri susiduria su sociokultūrinėmis besimokančiųjų sąlygomis, su jų iš kasdienės praktikos išplaukiančiais interesais ir suvokimo formomis, negali savo perdavimo objekto nepatikrinusi paimti iš labai kompleksiškų mokslinių specialybės straipsnių; pirmiausia turi jį apibrėžti ir struktūruoti šios interesų padėties atžvilgiu, neatsisakydama mokslinio pažinimo substancijos. Todėl ji turi, labiau negu pats specialybės mokslas, plėtoti meno istorijos teoriją abiejų terminą sudarančių žodžių („menas" ir „istorija") atžvilgiu. Šia prasme Ulmo draugijos autorių (Irene Below ir kt.) pateiktos meno perteikimo studijos visada buvo ir esminės metodologinės socialinės meno istorijos pozicijų apibrėžtys.

Čia nebuvo galimybių nei detaliai pateikti Ulmo draugijos publikacijų istorijos, nei juo labiau jai priskirti pretenzijų į monopolį atgaunant ir naujai formuluojant socialinį istorinį konceptą. Lygiai taip pat reikia atkreipti dėmesį į įvairius materialistinės meno istorijos darbus užsienyje, pvz., į Kalifornijos, Los Andželo universitetų Department of Art History darbus (Albertas Boime, Davidas Kunzle, O. K. Werckmeisteris, Ruth Capelle ir kt.). Kaip pavyzdys paminėtina ir Allano Wallacho (Niujorkas) diskusija su Johnu Bergeriu bei Maxu Raphaeliu dėl kubizmo marksistinio aiškinimo. O dėl Didžiosios Britanijos verta akcentuoti publikacijas iš žurnalo *Art History* (Alexas Pottsas ir kt.).

Ypač svarbiais galima laikyti Timothy J. Clarko atliktus XIX amžiaus prancūzų meno tyrinėjimus, pvz., jo knygą *The Absolute Bourgeois,* kuri, pasak Klauso Herdingo, nenuvertina istorijos, paversdama ją fonu arba paveikslo turinių šaltiniu, bet prieštaringose, painiose buržuazijos ideologinėse pozicijose stengiasi rekonstruoti porevoliucinio laikotarpio meninės produkcijos determinantes.

Jo knyga stengiasi pateikti atsakymą į klausimą, kodėl buržuaziniai dailininkai ir literatai, nors jų privatus gyvenimas dėl revoliucijos ilgai buvo nestabilus, savo darbuose ją iš dalies ar visai ignoravo arba nesugebėjo jos tinkamai estetiškai išreikšti (Courbet jis laiko didele išimtimi). Savo studijoje *The Painting of Modern Life,* kurioje nagrinėja Manet, Monet, Seurat ir kt. kūrybą, Clarkas analizuoja meninę diskusiją su esminio urbanistinio Haussmanno įvykdyto Paryžiaus pertvarkymo pasekmėmis. Jis sukūrė naujas socialines konsteliacijas ir subkultūrą (nouvelles couches sociales), pagimdė naujas pramogų ir prasiblaškymo formas, ypač paprastiems žmonėms, raštinių ir prekybos tarnautojams, trumpai tariant, „modernaus“ gyvenimo jausmą. Labai įtikinamai tai parodyta analizuojant Seurat *Grand Žatą,* kuris ligtoliniuose tyrinėjimuose buvo interpretuojamas vien simultatinio kontrasto aspektu. Tuo tarpu Clarkas, įtraukęs ir tuometinių laikraščių komentarus, šiame paveiksle pirmąkart labai preciziškai atskleidžia ant kranto gulinėjančių ar vaikštinėjančių naujos visuomenės „tipų“ – nors iš pažiūros ir integruotų, bet vis dėlto vienas nuo kito izoliuotų, – socialines pozicijas.

Prancūzijoje jau 1973 metais Nicosas Hadjinicolaou'as radikaliai sukritikavo buržuazinę meno istoriją ir pasisakė už Fredericko Antalio požiūrį, vėliau jis išleido jo raštus iš palikimo. Taip pat jis buvo Ulmo draugijai artimos asociacijos „Histoire et Critique Arts“ steigimo iniciatorius. Galų gale negalima pamiršti, kad VDR diskusijos apie metodus būklė labai skiriasi, kaip rodo Peterio H. Feisto, Friedricho Möbiuso, Helgos Sciurie, Hannelore Gärtner, Haraldo Olbricho, Helgos Möbius, Hermanno Raumo ir daugelio kitų publikacijos. Pastaruoju metu kai kurie šių autorių išplėtojo teoriškai labai lanksčią kultūrinę analitinę meno istoriją, dialektiškai išplečiančią atvaizdų sąvoką, kuri buvo neteisingai suprantama kaip izomorfinis santykis, ir klausia, kokios meno funkcijos prieštaringų interesų apsuptyje, ką jis šiuose konfliktuose nuveikia, kad būtų atlaikytos krizės, ir kiek jis pats yra socialinio proceso faktorius. Pagal šiuos darbus meniniai stiliai, kaip komunikatyviai veiksmingi kodai ir kaip visuomeninių santykių formų estetiniai modusai, socialinį psichologinį valentingumą iš kasdienio pasaulio išplaukiančius vertybius vaizdinius pavertė vaizdine simbolika.

3. Socialinio istorinio požiūrio tolesnės kultūrinės analitinės raidos perspektyvos

Pastaruoju metu Vokietijos Federacinėje Respublikoje, ypač tarp anksčiau kritiškai nusiteikusių intelektualų, pastebima rezignacijos ir eskapizmo tendencija. Dėl gyvenamojo pasaulio susiaurėjimo augant valstybės priežiūros ir kontrolės potencialui, dėl vargiai suvaldomos ekonominės kapitalistinės sistemos krizės, kuri atpalaiduoja siaubą keliančias destruktyvias jėgas, ir dėl milžiniškų ekologinių problemų nemažai žmonių pasitraukė į anksčiau radikaliai kritikuotą vidinį pasaulį. Su Foucault, poststruktūralizmo galva, visur apraudami švietimo kaštai, darbuose pesimistiškai tematoma tik bioenergija, kuri disciplinuodama įsikuria kūnuose[7]. Iš jos gniaužtų negalima ištrūkti, tegalima tik svajoti apie kitą kūnų ir malonumų ekonomiją (Bataille). Dėl atsitraukimo į išgalvotus pasaulius ir narciziško nuosavo kūno, jo jausmų atspindėjimo atsisakoma realistinės tikrovės diagnozės, turėjusios tyrinėti viešpataujančių struktūrų priežastingumą. Be to, suvokimas suprantamas ne tiek kaip kognityviai juslinis tikrovės užvaldymas, bet tik kaip subjektyvus sugebėjimas: pats „žvilgsnis" tampa svarbesnis už tai, į ką jis yra nukreiptas. Taip naujoji subjektyvistinė sensibilumo teorija tampa abstrakčiu matymo ontologizavimu.

Prie „grynojo" matymo prisijungia – jau šeštąjį dešimtmetį – grynoji formos sąvoka, kuri apraudama kaip deficitas, nors iki šiol nėra nuodugniai įvertinta. Regis, formoje matomas vien subjektyvių dispozicijų įkūnijimas ir išraiška. O tai, kas objektyvu, kas subjektams visuomeniškai perduodama socializacijos procese, estetinių ir simbolinių tradicijų recepcijoje, iškeliama už skliaustų arba ignoruojama. „Avangardistiniame mene", kuris neva sunaikino turinius ir (kaip „tikrovės išradimas") norėjo būti grynuoju autentiško gyvenimo vyksmo formos teigimu, jei galima vadovautis Martino Warnke's teze, įžvelgiamas idealas, į kurį orientuojasi naujausioji meno istorija. Tačiau tebėra neaišku, kokia pažintinė nauda meno istorijai turėtų būti, pvz., iš pakavimo menų mimetinės adaptacijos prie Kristaus. Istorinis pažinimas turi remtis tiesos, t. y. jos atitikimo objektyviai realybei, kriterijumi.

Meno istorija kaip mokslas išeina į atsargą tada, kai atsiduoda nesąvokiniam estetizavimui ir subjektyvistinei nuožiūrai. Niekas nesiginčys, kad hermeneutiniame interpretuojančio meno istoriko akte svarbų vaidmenį vaidina subjektyvūs momentai. Noras juos pozityvistiškai iškelti

už skliaustų faktiškai būtų savęs apgaudinėjimas. Tačiau reikia prisiminti Jürgeno Habermaso reikalavimą, kad reikia reflektuoti ir savo sąmonės padėties determinuojančius faktorius[8]. Būtina nesubjektyvistinė subjekto teorija (Lorenzeris[9]), reikia analizuoti istoriškai genetinę subjektyvumo konstituaciją ir tai, kokie laimėjimai visuomeniniame gamybos ir reprodukcijos procese jai buvo priskiriami iki pat šių dienų.

Būtent socialinė meno istorija, papildyta *psichoistorija* arba *sąmonės ir mentaliteto istorija,* galėtų prisidėti nušviečiant šias istorines ir dėl klasių specifikos kintančias *subjektyvumo konstitucines sąlygas*. Ankstesniųjų socialinių istorinių koncepcijų (Hauserio, Antalio ir kt.), taip pat ir naujųjų tyrinėjimų (Ulmo draugijai priklausančių autorių ir kt.) mokslinės išvados dėl to jokiu būdu nepraras savo galios, jų nebus atsisakyta, veikiau jos išliks kaip esminis analizės pagrindas. Tačiau kultūrinių objektyvacijų ideologinio charakterio interpretaciją reikėtų papildyti *ikirefiektyvių sąmonės struktūrų,* kurios yra įėjusios į meno kūrinius turinio ir formos lygmenyje, tyrinėjimu. Tai negali įvykti vien registruojant jausminio įspūdžio išgyvenimo kokybes, difuzinį įspūdį „endotiminiame fone“ (Ph. Lerschas) kaip afektyviame subracionalių siekimų pagrinde, pavyzdžiui, kaip Hansas Sedlmayras manė nustatęs analizės tiesos kriterijų savo pateiktoje Pieterio Bruegelio *Aklųjų griuvimo* interpretacijoje. Bet tai irgi negali įvykti asociatyviai priskiriant psichoanalitines simbolines reikšmes, kaip, tarkime, Dieteris Bartetzko bandė interpretuoti von Caruso ir C. D. Friedricho paveikslus, palyginti su teisėtai pripažintu kaip nepakankamu – „racionaliu“, vien eksplicitines dailininkų teorijas atskleidžiančiu diskursu. Tai yra savavališka ir tematizuoja pseudosubjektyvias projekcijas, kurios tarsi perteikia nepakartojamus asmeninius įspūdžius, o galų gale jos tik reprodukuoja į kasdienę sąmonę prasiskverbusią konvencionalizuotą giluminės psichologijos aiškinimo schemą. Be to, čia ortodoksiškai daroma prielaida apie jos legitimiškumą (pvz., biologizmo problema!), kurį iš tikrųjų, bent jau teigiamos simbolių archetipikos atžvilgiu, pirmiausia reikėtų įrodyti.

Nedaug tegalima gauti istorinių išvadų apie įsijautimą. Priešingai jo ketinimui suprasti tai, kas svetima, įsijautimas galų gale yra tik projekcija, taigi vargu ar tinka kultūrinėms perskyroms atskleisti. Nei fizionominė išraiškos diagnostika, nei giluminė simbolių aiškinimo psichologija (analogiškos sapnų analizei ar laisvos asociacijos klinikinei eigai)

neišryškina tyrinėtinos psichoistorinės realybės, kuri meno kūriniuose tampa implicitine arba eksplicitine problema, specifikos. Jos galbūt leidžia formuluoti hipotezes šių dienų požiūriu, formuluoti klausimus istorijai, į kuriuos galima atsakyti tik naudojantis kompleksine istorine medžiaga. Karelas Košikas šią hermeneutiškai dažnai reikalaujamą betarpiškumą apibrėžė kaip pseudokonkretumą; *konkretumo dialektikai* priklauso, kad istorinė tiesa atskleidžiama tik aplinkkeliais. Psichinių struktūrų, kurios atskirame kūrinyje tematizuojamos estetinėse socialinio elgesio ir veiklos inscenizacijose, reikšmė gali būti suprasta ne vien iš jo (todėl būtina nuodugni monografinė analizė), o ir iš panašių motyvų, kurių tyrinėjimas tik ir leidžia aprašyti kultūrinę tendenciją, konteksto. Pvz., kaip Naujųjų amžių pradžioje buvo apibrėžiami santykiai tarp sutuoktinių (ir būtent ne racionaliu kodifikuotos santuokinės teisės lygiu, o ikirefleksyviu kasdieninės moralės lygiu), kokie buržuazijos laimės vaizdiniai buvo su tuo susiję, galima, pvz., studijuoti įvairiuose motyvo „Poilsis bebėgant" vaizdavimuose.

Šalia istorinę socialinę psichologiją atskleidžiančios lyginamosios ikonologijos reikėtų labiau išplėsti dar vieną metodą, kurį jau seniai sėkmingai praktikuoja britų ir ypač prancūzų socialiniai bei struktūriniai istorikai. Jie rekonstruoja *mentalitetus* ir jų nuoseklius, pačių subjektų vos pastebimus pasikeitimus ne tik naudodami kokybinę, t. y. hermeneutiškai aiškinančią analizę, bet ir kiekybinius tyrinėjimus. Pvz., Peteris Burke'as atliko 1420–1540 metų laikotarpio „content analysis" atitinkantį statistinį paveikslų temų įvertinimą ir konstatavo, kad 87% iš esmės yra religinio turinio, iš jų vėlgi 50% reprezentuoja Madonos motyvus, tik 25% yra Kristaus vaizdavimai ir 25% – šventųjų istorijos. Iš šios kvantifikacijos jau galima padaryti sociologines išvadas apie tikinčiųjų padėtį, jų kasdienes problemas, perkeltas į garbinamų šventųjų „kompetencijas", ir socialines „ressorts". Reikšminga taip pat yra Gaby ir Michel Vovelle studija apie mirties ir pomirtinio gyvenimo vaizdinius Provanse pagal iš altoriaus paveikslų išskaitytą ikonografinės „konjunktūros", išaiškinančios kintantį liaudies religingumą, serijinį nustatymą. Jeigu tokiuose diachroniniuose, dažniausiai tam tikrais regionais apribotuose, todėl ne visada tiesiai į kitas vietoves ir laikmečius perkeliamuose serijiniuose tyrinėjimuose meno vystymasis pats tampa sąmonės ir elgesio pasikeitimų indikatoriumi, tai meniniai tam tikrų temų ir motyvų vaizdavimo būdai turėtų sudaryti kontrastą kokybiškai nustatytai

realiai gyvenimo praktikai, kuria jie interpretatyviai remiasi. Kadangi pačių meilės ryšių vaizdavimų estetinė inscenizacija jau yra ideologinė refleksija su apeliatyviu turiniu, t. y. normatyvia pretenzija į reikšmingumą, tai jie dažnai leidžia atpažinti atitinkamų visuomeninių klasių ir sluoksnių realiems meilės ryšiams priešingą moralinę tendenciją. Tad meniniai kultūrinio elgesio savęs ir kito įvertinimai nebūtinai sutampa su jų faktine realybe. Todėl metodiškai svarbu meno istorijos duomenis sugretinti su kitais ideologiniais dokumentais (šiuo atveju, pvz., su traktatais apie meilę ar santuoką, teisine literatūra, beletristiniais meilės aprašymais), be to, susieti su realia istorija (šiuo atveju, pvz., su istoriniais ir demografiniais seksualinio elgesio tyrinėjimais). Tik iš šios plačios sintezės apskritai ir tegali būti deramai apibrėžtas motyvo, taip pat ir su juo susijusios estetiškai formalios išraiškos kultūrinis valentingumas.

4. Socialinio istorinio požiūrio transformacijos devintajame ir dešimtajame dešimtmetyje (Apie „New Historicism“)

Devintojo dešimtmečio pradžioje JAV literatūros moksle, konkrečiai anglistiniuose Renesanso tyrinėjimuose, susiformavo naujas analizės modelis, kuriam paprastai prilipdoma „New Historicism“ etiketė[10]. Čia kalbama ne apie a priori tobulai suformuluotą koherentišką interpretacijos teoriją, kaip, pavyzdžiui, struktūralizme su jo kaip įrankiu naudojama semiotine kategorijų lentele. Tai yra, kaip apibendrindamas pažymėjo H. Aramas Veeseris, „consolidation of 'themes, preoccupations, and attitudes'“[11], taigi veikiau diskusijos su tam tikrais literatūriniais siužetais ir jiems būdingomis kultūrinėmis problemomis išdava.

Dauguma autorių metodiškai remiasi anglomarksistiniu „Cultural materialism“ (Raymondas Williamsas)[12], tačiau iš esmės skiriasi nuo šios pozicijos tuo, kad jie savo istorinių studijų paprastai neplėtoja aktualios politinės praktikos pažinimo horizonte. Šiuo atžvilgiu jam iš tiesų būdingas „senojo“ istorizmo, kuriam buvo prikaišiojama, kad jis istoriją tyrinėjąs tik dėl jos pačios ir, be to, pametąs iš akių ryšį su dabartimi, momentas[13]. Tačiau New Historicism atstovai paprastai orientuoti materialistiškai, jie nusigręžia nuo grynųjų idėjinių istorinių literatūrinių tekstų ir dailės dirbinių interpretacijų. Jie atmeta estetinių objektyvaci-

jų perkėlimą į „background order“, kuri tariamai jau yra gatava, ir čia įžvelgia nedialektinį ontologinį lygmenų atskyrimą. Net jei kai kurie New Historicism autoriai, sekdami Jacquesu Derrida, aštriai polemizuoja su neistoriniu poststruktūralizmo ir dekonstruktyvizmo mąstymu, visgi su šiuo konceptu jie turi daug bendro, nes pasisako už visų diskursų sulyginimą „intertekstualios“ praktikos labui, tačiau jie, kitaip nei Derrida, dar remiasi gilumine struktūrine semantika, nes „tekstai“ jiems yra „system of representations“. Todėl vaizdinys apie tarsi horizontalią literatūrinių ar neliteratūrinių diskursų interakciją, jų manymu, nebeleidžia remtis bazės ir antstato modeliu, kuris dar Raymondui Williamsui buvo svarbiausias. Taip pat jie, remdamiesi istoriniais procesais, atmeta determinacijos tezę, kuri dažnai buvo ir yra susijusi su monokauzalinėmis premisomis arba teologinėmis ar finalistinėmis perspektyvacijomis. Iš šių atmetimų neišvengiamai išplaukia apsisprendimas mikroistorinei analizei, kuri veikiau susilaiko nuo to, kas susiję su tipizacijomis ir klasifikacijomis istorijos logikos prasme. Užtat labai išplečiamas tyrinėjimo laukas; šiuo atžvilgiu čia dar tebeveikia Lukàcso proklamuotas totalitalumo, kiek galima didesnio visuomeninių procesų bei struktūrų įtraukimo postulatas. Todėl neretai daugelio New Historicism atstovų problemos yra susijusios su ubikvistinio pobūdžio žanrais, motyvais ir siužetais. Pvz., B. L. A. Montrose'as viename 1983 metais išėjusiame straipsnyje[14] nagrinėja pastoralės fenomeną, kuris Elžbietos laikais gana dažnas kaip literatūrinis fenomenas, bet pasitaiko ir kituose meno žanruose (tapyboje ir t. t.), taip pat kasdieniuose tekstuose, pavyzdžiui, religiniuose traktatuose ir dainose, politiniuose veikaluose ar didaktinėse programose kaip struktūrinė dominantė, kaip vaizdingas pavyzdys. Šio motyvo transversalumas vaizdžiai parodo, kad, kaip sakė Stephenas Greenblattas, epochiškai atribotoje kultūroje esama „circulation of social energy“[15]. Todėl į literatūrinius tekstus (mes galime šio straipsnio pritaikomumo meno istorijai atžvilgiu papildyti: ir paveikslus) negalima žiūrėti izoliuotai, jų žanro sistemoje, veikiau juos reikia traktuoti kaip sudedamąją dalį visuomeninės institucijos, kuri komunikuoja su kitomis, tariamai jai tolimomis institucijomis. Tad dailės dirbinyje simboliškai tematizuoti socialiniai veiksmai interaktyviai nurodo viešųjų signifikantų sistemą.

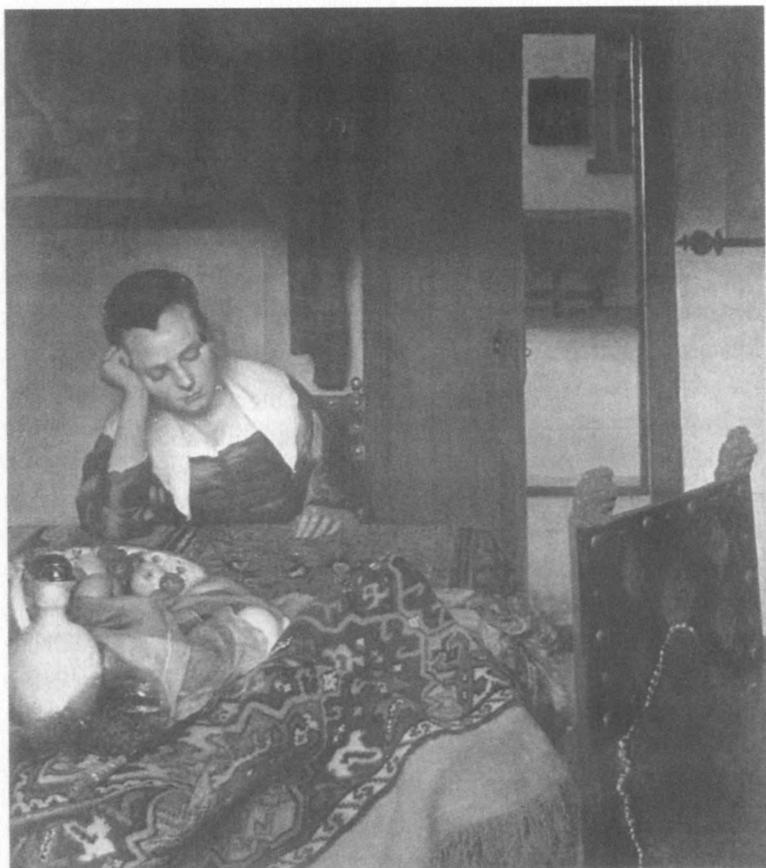
Visa tai lengvai galima būtų interpretuoti kaip istorinį arba kultūrinį reliatyvizmą, jeigu New Historicism tyrimo požiūriui esminės reikš-

mės neturėtų – bent latentiškai pastebimas – politinis interesas. Jame krinta į akis būtent euristinė fiksacija ties tvarką palaikančiomis arba subversyviomis formomis, kurios pasireiškia tarp institucijų cirkuliuojančiuose kultūriniuose elementuose. Taip tekstai suvokiami kaip „drama", kaip konfliktuojančių jėgų susidūrimas. Be abejo, remiantis Antonio Gramsci[16], dėmesys krypsta į kultūrinės hegemonijos problemą, kuri – net jei vargiai beatpažįstama jos politinė substancija – ir dekonstruktyvizme laikoma ypač svarbia, nes ir jis – „décentrement" akte – bando reabilituoti tai, kas marginalizuota[17].

5. Vermeero „Užmigusi moteris". Pastabos dėl socialinės istorinės kūrinio analizės bendrųjų kategorijų

Įžanginės pastabos. Kitaip nei imanentistinės („hermeneutinės") formos ir struktūros analizės ar semiotiniai ir ikonologiniai tyrinėjimai, socialinės istorinės kūrinių interpretacijos yra platesnio pobūdžio, nes jos remiasi totalitalumo principu, t. y. įtraukia visos visuomenės gyvenimo kontekstą (iki pat esminių, formacijoms būdingų[18] aspektų). Jos nebūtinai priešingos šiems modeliams, paprastai įtraukia juos kaip paruošiamąjį pagrindą, tačiau, naudodamosi ideologijos kritika, bando įveikti jų dažnai idealistines premisas. Iš esmės telieka konstatuoti, kad monografinė kūrinių analizė veikiau yra socialinio istorinio tyrinėjimo meno istorijoje ypatingas atvejis (plg. ankstesnį naujosios plėtros aprašymą). Norint parodyti jos pasiekimų galimybes, jos multiperspektyvumą, reikėtų daugiau vietos, negu čia jos buvo duota. Todėl, pasirėmus vienu olandų žanrinės tapybos pavyzdžiu, tegalima pateikti tik keletą metod(olog)inių nuorodų.

Vermeero „Užmigusią moterį" (3 iliustr.)[19] emblematinius palyginamus pavyzdžius nagrinėjantis pastarųjų 25 metų ikologinis tyrinėjimas pagrįstai nustūmė į *Acedia* ikonografijos[20] kontekstą. Konstatavimu, kad čia esanti tematizuota viena iš septynių mirtinų nuodėmių, tingėjimas, iš esmės tyrinėjimas ir pasitenkina, nors būtent čia tik ir teprasideda problemos. Kaip netiksliai čia elgiamasi, akivaizdu Vermeero paveikslą prabėgom semantiškai sugretinus su Nicolaeso Maeso nutapyta kamaroje užmigusia tarnaite (Londonas, 4 iliustr.)[21]. Nors abiejų paveikslų Tertium comparationis yra ranka paremtos galvos motyvas



3 iliustr. Johannes'as Vermeeras. *Užmigusi moteris* (A Girl Asleep); Niujorkas,The Metropolitan Museum of Art (Muziejaus fotografija, visos teisės rezervuotos)

(*Acedia* arba *Negligentia* ženklas), bet bendrame platesniame (buržuazinio namų ūkio) kontekste kalbama apie du skirtingus socialinius statusus. Vienu (Vermeero) atveju pavaizduota namų šeimininkė (tai lengvai galima suprasti istoriškai palyginus kostiumus)[22], kitu atveju – samdiniams priklausanti jauna moteris, pavaldi tokiai namų šeimininkei.

Tad pateiktos dvi iš esmės skirtingos socialinės pozicijos ir vaidmenys, dėl kurių abiejuose paveiksluose vyksta etinis normatyvinis diskursas. Abu paveikslai reprezentuoja – ir tai galima iš esmės apibendrin-



4 iliustr. Nicolaesas Maesas. *Užmigusi tarnaitė* (The Idle Servant*), 1655; Londonas, The National Gallery (Muziejaus fotografija)

ti[23] – vizualinius moralinių maksimų ir vertybių modelius, kurie aiškiai nurodo užestetinius, t. y. visuomeninius, santykius, be to, jie yra šių santykių funkcijos. Mat šie paveikslai buityje atliko susitarimo dėl elgesio formų, pozų, nuostatų ir t. t., galų gale – nuosekliai – susitarimo dėl

* Vok. ir angl. pav. nesutampa, vok. eingeschlafene (vert. past.).

visuomeninių ir kultūrinių tvarkos sistemų funkciją. Vadinamuosius žanrinius paveikslus, kurie pagal natūralistinę XIX amžiaus pabaigos doktriną ilgą laiką klaidingai buvo suprantami kaip bemaž fotografiniai atvaizdai, veikiau reikia suvokti kaip *pavyzdžių* paveikslus. Kad yra taip, patvirtina gausybė šių kūrinių, kurių atkaklus motyvų pasikartojimas ar jų variacija rodo buvus susidomėjimą naujų sąmonės formų, būtent etinėje elgesio srityje lavinimu. Šių paveikslų tematika, be to, dar pasitaiko ir populiarioje to laikotarpio spausdintoje grafikoje, prie kurios pridėti tekstai aiškiai pabrėžia normatyvų poelgius reguliuojantį momentą[24]. Be to, statistinė šių temų bei motyvų gausa parodo, kad inovacinė dailininkų erdvė šiose medžiagose pasireiškiančių visuomeninių lūkesčių lygmens atžvilgiu buvo palyginti siaura. Net toks šių dienų požiūriu garsus dailininkas kaip Vermeeras laikėsi šios tematikos ir ją tęsė.

Iš meno rinkos aplinkybių[25] išplaukiančios meninės „laisvės“[26], palyginti su senojo tipo siauriau apibrėžiančia paprasta užsakoviška paveikslų programa, jokiu būdu nesuardė normų sistemos. Veikiau jau dėl potencialių pirkėjų norų anticipacijos dailininkams buvo duoti socialinės kontrolės momentai, kurie ją stabilizavo. Žinoma, teisinga yra tai, kad atvira meno rinkos struktūra, palyginti su uždara užsakoviška sistema, skatino lėtus pokyčius ir pasikeitimus, o impulsus tokioms transformacijoms davė visuomeniniai judėjimai, taip pat ir konkretūs dailininkų potyriai, darbo ir gyvenimo sąlygos.

Dėl Vermeero „Užmigusios moters“ galime pasakyti, kad *Acedia* arba *Negligentia* motyvą čia reikia matyti susietą su visuomenine namų šeimininkės vaidmens definicija, formuojantis naujai šeimos struktūrai[27], kuri kaip mažiausias socialinės santvarkos vienetas darbo organizacijos atžvilgiu ir ideologiškai turėjo būti priderinta prie naujų, nuo XVI amžiaus besiformuojančių ekonominių santykių[28]. Gausybė didelio tiražo plačiai paplitusių populiarių traktatų[29], namų šeimininkų literatūra[30] ir vadinamieji „polisų nuostatai“[31], taip pat ir bažnytinės instrukcijos bei pamokslai[32] bandė propaguoti ir stiprinti šiuos naujus šeimos santykius Naujųjų amžių pradžios valstybės interesų labui. Ir emblemų knygos, kurios šiandien dažnai klaidingai suprantamos vien tik kaip hermeneutinės refleksijos liudijimai, įsirėždamos į sąmonę bandė veikti šį formavimo procesą.

Vermeero paveikslą, kuriame glūdi simbolinės užuominos apie santuokinę neištikimybę (*adulterium*) prieš tai įvykusio suviliojimo kon-

tekste[33], deramai suprasti galima tik ikonologiškai atskleistą prasmę hermeneutiškai sujungus su šių socialinių politinių reikalavimų prasme, o šie iš namų šeimininkės ir sutuoktinės reikalavo ne tik „skaistumo"[34], bet ir griežtai vykdyti jai namuose pavestas pareigas prižiūrėti namų ūkį bei samdinius.

Dabar galbūt galėtų susidaryti įspūdis, kad pagal socialinį istorinį požiūrį menininko vieta veikiau pakraštyje. Tačiau taip jokiu būdu nėra. Nors, kaip jau minėta, inovacinė menininkų veiksmų laisvė ikimoderniojoje visuomenėje temų atžvilgiu (vadinasi, kaip mes matėme, oficialiųjų normų bei vertybių srityje) buvo labai menka, todėl nonkonformistinės ekstravagancijos buvo retos išimtys (galbūt jų esama rūmuose, bet ir ten tik vyresnybei pritarus bei paskatinus[35]), bet formos lygmenyje buvo galimybių atsiskleisti. „Forma" čia yra motyvo inscenizavimas arba komponavimas, naujo (ar jis būtų regresyvus ar progresyvus) požiūrio į siužetą įkūnijimas. Šitoks formos sąvokos apibrėžimas atitinka formos ir turinio dialektiką, nes nesvarbu, koks turinys, t. y. kokios socialinės problemos tematizuotos motyvuose ir siužetuose, neegzistuoja jokie grynai formalūs elementai: kompozicija, spalvos kontrastai ir t. t., pirmiausia yra reprodukuotos *socialinio* suvokimo struktūros, kurios transponuojamos apipavidalinant paveikslą, ir tik šiame transponavime, taip pat diskusijoje su ankstesniais paveikslų tipais ir vaizdavimo konvencijomis įgauna specifinę estetinę kokybę.

Kai Vermeeras plačiai apeina socialines interakcijas, vengia bet kokio karštligiškumo, šurmulio, net agresyvumo arba juos ignoruoja, o tai yra tipiška panašiems jo laikmečio žanriniams paveikslams (pvz., Jano Steeno), taip pat atsisako grasinimo sankcijomis, kurios šiaip jau dažnai paveiksluose yra suformuluotos, tai šitai, be abejonės, rodo, kad tema interpretuojama naujai, kad nukrypstama, žinoma, atsargiai, vos pastebimai, nuo įprastų vaizdinių. Kadangi apie Vermeerą yra išlikę nedaug dokumentų[36], mažai prasmės spekuliuoti jo „asmeniniu" ideologiniu požiūriu (kitais, geriau dokumentuotais atvejais, žinoma, reikėtų įtraukti gyvenimo istorijos liudijimus). Tačiau išsamesnis tyrinėjimas gali parodyti, kad Vermeero paveikslo inscenizacija sutampa su pakitusiomis pažiūromis į rigidišką patriarchalinę šeimos moralę, propaguotą pirmojoje XVII amžiaus pusėje[37]. Šiame kontekste verta paminėti Vermeero naudojimąsi *Camera obscura,* pagalbine priemone ir vizualine informacijos priemone[38], kuri tuomet, kaip vienas naujausių fizikinės

optikos laimėjimų, buvo pažangiausias meninių gamybinių jėgų būklės rodiklis. Jos aparatyvus ypatingumas kartu neatsitiktinai skatino suvokimo formą, kuri redukavo paveikslo elementų kompleksiškumą. Ir nors ji nenutraukė susidomėjimo socialinėmis formomis, bet leido joms labiau pasitraukti į antrąją vietą.

6. Nuorodos ir bibliografija

1–3 skyriai perteikia ankstesnių leidimų (1986 ir t. t.) situaciją, 5 skyrius buvo pridėtas 3 leidime. 4 skyrius parašytas 1995 metų pabaigoje.

[1] Sąvokos „bazė ir antstatas", „gamybiniai santykiai", „visuomeninė formacija" ir t. t. yra paaiškintos: G. Klaus/M. Buhr (Hg.), Philosophisches Wörterbuch, Berlin [11]1974, 2 Bde.; G. Hartfiel, Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1972, [2]1976.

[2] Plg. Th. W. Adorno, Thesen über Kunstsoziologie, in Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt a. M. 1967, p. 102.

[3] G. Lukàcs, Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik, Neuwied/Berlin 1970, čia p. 94 ir 95. Apie Lukàcsą plg. F. J. Raddatzo monografiją (su bibliografija), Reinbek 1972.

[4] Plg. G. Simmel, Philosophie des Geldes, Leipzig 1900; to paties, Grundfragen der Soziologie, Berlin [3]1970.

[5] W. Dilthey, Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Einleitung von M. Riedel, Frankfurt a. M. 1979.

[6] Pakartotinai šia stilių priklausomybe nuo gyventojų sluoksnių suabejojo P. Burke (1984). Tačiau Burke'as prieštarauja pats sau, nes jis kitose savo knygos vietose gyventojų sluoksnių diferenciaciją laiko būtinai reikalinga ir ją tyrinėja (plg. jo knygos p. 21 ir toliau, 85). Draugiška H. K. Ehmerio pastaba. – Taip pat žr. Olbrich 1984.

[7] Plg. J. Habermas, Genealogische Geschichtsschreibung. Über einige Aporien im machttheoretischen Denken Foucaults, in *Merkur* 38, 1984, p. 645 ir toliau.

[8] J. Habermas, Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt a. M. 1970.

[9] A. Lorenzer, Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis, Frankfurt a. M. 1974.

[10] Plg. H. Aram Veeser, Hg., The New Historicism. New York 1989. Ten taip pat kritinis Brook Thomas'o straipsnis: The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics (p. 182–204). – Pirmieji požymiai jau pas Wesley'jų Morrisą, Towards a New Historicism. Princeton 1972. – Apie teorinę saviraišką plg. Stephen Greenblatt, Resonance and Wonder, in Peter Collier und Helga Geyer-Ryan, Hg., Literary Theory Today. Cambridge 1990, p. 74–90.

[11] H. A. Veeser (kaip 10 past.), p. XIII.

[12] Plg. Raymond Williams, Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory, in Problems in Materialism and Culture. London 1980, p. 31–50. – To

paties, Marxism and Literature. Oxford 1977. – New Historicism atstovams yra ir etnologinis Cliffordo Geertzo požiūris: The Interpretation of Cultures. New York 1973.

[13] Plg. Georg G. Iggers, The German Conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present. Middletown, Conn. 1968.

[14] Louis Adrian Montrose, Of Gentlemen and Shepherds. The Politics of Elizabethan Pastoral Form, in English Literary History 50, 1983, p. 415–459.

[15] Stephen Greenblatt: Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley 1988. – Nepriklausomai nuo New Historicismo, Jutta Held ir aut. laikosi panašios pozicijos (plg. Jutta Held/ Norbert Schneider, Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993, Einleitung, p. 10 ir toliau: „Įvairiopai susipinantys interesai, kuriuos galima suvokti tik mikroistoriškai, nuolat provokuoja naujus požiūrius, aiškinimus ir vertinimus. Nėra jokių pastovių ikonografinių reikšmių. Prasmės potencialai veikiau generuojami socialiniuose veiklos mainuose atsirandančių struktūrų dėka. Meno kūrinius reikia suprasti atitinkamame istoriniame kontekste kaip nuo pozicijos priklausantį identifikuojamų visuomeninių grupių politinių pretenzijų ir socialinių lūkesčių formulavimą. Ir menininkai buvo įvairiai įtraukti į savo laikmečio diskusijas. Todėl jų kūriniams būdingas aktyvus parcitipatorinis momentas, tiesa, retai kaip radikali intervencija, bet paprastai kaip santūrus komentaras arba kaip beveik nesąmoningai įsiliejanti konotacija".

„Mes bandome... rekonstruoti istorines konsteliacijas, kuriose panaudoti meniniai motyvai ir formos, su kuriais rungiamasi dėl kultūrinės „definicijos galios". (...) Neįmanoma suvokti *socialinės* istorinių stilių logikos. Veikiau tėra tik logika istorijos, kuriai paklūsta meninė praktika. (...) Mene tematizuojama ne tai, kas laikoma savaime suprantamu dalyku, bet naujos arba pavojuje esančios vertybės, kurias reikia meniškai akcentuoti, kad jos būtų įgyvendintos arba išsaugotos".

Tarpdiscipliniškai sumanytam požiūriui, kuris meno kūrinius interpretuoja kontekste arba kultūrinių sferų įtampos lauke, atstovauja ir Craigas Harbisonas, The Mirror of the Artist. Northern Renaissance Art in Its Historical Context. New York 1995; taip pat išleista vokiškai DuMont, Kelnas.

[16] Plg. Antonio Gramsci, Lettere dal Carcere. Hg. v. S. Caprioglio und E. Fubini. Turin 1965. – Be to, Ernesto Laclau ir Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy. Towards a radical Demokratic Politics. London 1985. – Eric Hobsbawm, The Great Gramsci, in New York Review of Books, 4. April 1974, p. 39–44. – Robert Bocock, Hegemony. London 1986.

[17] Plg. Jacques Derrida, Marges de la philosophie. Paris 1972. – Taip pat žr. su Derrida marginalumo teorija susijusias feministines pozicijas, tarp kitų Hélène Cixous (Coming to Writing and Other Essays, hg. v. Deborah Jenson. Cambridge 1991) und Luce Irigaray (Ce sexe qui n'est pas un. Paris 1977). – Plg. taip pat Norbert Schneider, Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung. Stuttgart 1996 (Reclams UB 9457), p. 251 ir toliau (apie Derridą).

[18] Pasakymas „esminiai formacijoms“ remiasi „ekonominės visuomeninės formacijos“ sąvoka (žr. aukščiau, 1 past.), kuri kaip istorinė kategorija pažymi ilgalaikės ekonominės ir socialinės sistemos kompleksiškumą (pvz., feodalizmas, kapitalizmas). Visuomeninės formacijos kategorija suprantamas tiek gamybos būdas su ekonominiu dėsningumu, tiek ir iš jo išplaukiantis visuomeninių ir ideologinių santykių tipas („visuomeninė sąmonė“). – Schneider (1993), p. 27 ir toliau.

[19] Plg. A. Blankert, Vermeer of Delft. Complete edition of the paintings. Oxford 1978, p. 27 ir toliau (und Kat. Nr. 4) – M. M. Kahr, Vermeer's girl asleep: A moral emblem, in Metropolitan Museum of Art Journal 6, 1972, p. 115 ir toliau. – Schneider (1993), p. 27 ir toliau.

[20] Taip pat S. Slive, „Een dronke slapende meyd aen een tafel“ by Jan Vermeer, in Festschrift Ulrich Middeldorf. Berlin 1968, p. 452 ir toliau.

[21] Plg. L. Gowing, Vermeer. London 1952 (2 Aufl. 1970), p. 91.

[22] Palyginkime vien kepuraites su tomis, kurias nešioja Pieterio de Hoocho motinos ir namų šeimininkės. Plg. iliustr. p. 195: Katalog Frans Hals bis Vermeer. Berlin 1984 (Nr. 54).

[23] Taip pat būtų neteisinga bandyti šį momentą pastebėti tik XVII amžiaus olandų paveiksluose. Veikiau kalbama apie universaliją: jau dėl apeliatyvios funkcijos visiems meno kūriniams bendra yra tai, kad jie siekia kažką pasakyti apie socialinės veiklos formas. Be to, nesvarbu, ar šis estetinis diskursas išdėstomas manifestiškai ar tik diskretiškai, ar menininkai jį vysto sąmoningai, ar jie šių vertybių ir idealų aiškiai netgi neįsisąmonina.

[24] Plg. N. Schneider, Strategien der Verhaltensnormierung in der Bildpropaganda der Reformationszeit, in J. Held (Hg.), Kultur zwischen Bürgentum und Volk (Argument-SB 103). Berlin 1983, p. 7 ir toliau.

[25] Plg. pamokomą V, 10 skyrių Arnoldo Hauserio knygoje „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“. München 1972, ypač p. 500 ir toliau. Be to, specialiai apie Delftą: J. M. Montias, Painters in Delft, 1613–1680, in Simiolus 10, 1978/79, p. 84 ir toliau. To paties, Artists and Artisans in Delft. A. Socio-Economic Study of the Seventeenth Century. Princeton, J. J. 1982 (apie meno rinką ten p. 183 ir toliau).

[26] Nors atsiskyrimas nuo saitų su užsakovu arba patronu ir orientacija į meno rinką iš principo gali išlaisvinti kūrybines galias, bet tai dažniausiai įvyksta puolant į naujas priklausomybes, ypač priklausomybę nuo publikos skonio. Dailininkas preliminariai paiso jo, nes socialinė kontrolė virtusi jo savastimi.

[27] Plg. J. L. Flandrin, Familien. Soziologie – Ökonomie – Sexualität. Frankfurt/Berlin 1978. – H. Medick, Zur strukturellen Funktion von Haushalt und Familie im Übergang von der traditionellen Agrargesellschaft zum industriellen Kapitalismus: die Protoindustrielle Familienwirtschaft, in W. Conze (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976.

[28] Plg. N. Schneider (kaip 24 past.), p. 13 ir toliau.

[29] Plg. Jacob Cats, Houwelick: dat is Het gansch Beleyt des echten staets, afgedeylt in ses Hooft-stucken... o. O., o. J. (Haarlem 1642, 7 Teile in 1 Bd.). To paties, Maechden-plicht ofte ampt der ionckvrouwen, in eerbaer liefde, aenghewesen door sinne-beelden. Middelburg 1618 (taip pat lot.: Monita

amoris virginei, Sive officium puellarum in castis amoribus... Amsterdamo: J.). Be to, E. de Jongh, Grape symbolism in paintings of the 16th and 17th centuries, in Simiolus 7, 1974, p. 166 ir toliau.

[30] Plg. J. Hoffmann, Die 'Hausväterliteratur' und die 'Predigten über den christlichen Hausstand'. Lehre vom Hause und Bildung für das häusliche Leben im 16., 17. und 18. Jahrhundert. Weinheim/Berlin 1959.

[31] Plg. H. Maier, Die ältere deutsche Staats- und Verwaltungslehre (Polizeiwissenschaft). Neuwied/Berlin 1966.

[32] Ypač Jono Kalvino „Institutio christianae religionis" (Basel 1536; oland. leidimas: Institutie ofte onderwijsingh in de Christelycke religie. Amsterdam 1650 i. ö.).

[33] Panašias sugundymo scenas Vermeeras tapė daug kartų (pvz., „Vyras ir moteris geria vyną", apie 1661, Berlin-Dahlem, Valstybiniai muziejai, paveikslų galerija, arba „Jauna moteris su taure vyno", apie 1656–1660, Braunschweig, Herzogo-Antono-Ulricho muziejus). Mūsų paveiksluose ropinė vyno ir iki dugno išgerta taurė rodo, kad moteris buvo gundoma. Vaisiai dubenyje ant stalo yra nuoroda į Ievos nusidėjimą (pagal Pr. 2, 17), į suglamžytą skudurą įvyniotas kiaušinis yra slapto vaisingumo ženklas. Slaptą meilę parodo ir paveikslas kairėje viršuje ant sienos (Putas su kauke).

[34] Jacobas Catsas (žr. 21 past.), remdamasis Bažnyčios tėvu Jonu Auksaburniu, iš namų šeimininkės ir sutuoktinės santuokoje reikalavo „antrosios skaistybės" (plg. Maechden-plicht, p. 162: „Het huwelijck is een tweede sorte van Maegdhom").

[35] Tai ypač pasakytina apie manierizmo meną (plg. T. Klaniczay: Renaissance und Manierismus. Berlin 1977, p. 103 ir toliau).

[36] Plg. J. M. Montias, New Documents on Vermeer and His Family, in Oud Holland 91, 1977, p. 267 ir toliau. – To paties, Vermeer and His Milieu: Conclusion of an Archival Study, in Oud Holland 94, 1980, p. 44 ir toliau. – To paties, Vermeer's clients and patrons, in The Art Bulletin 69, 1987, p. 68–76.

[37] Kalbama apie procesą, susijusį ne tik su Olandija. Plg. L. Stone, The Family, Sex, and Marriage in England 1500–1800. London 1977, p. 239 ir toliau.

[38] Plg. Ch. Seymour, Jr., Dark chamber and light-filled Room: Vermeer and the camera obscura, in The Art Bulletin 46, 1964, p. 323 ir toliau.

Santrumpa

KB = Kritische Berichte

Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1973.

–, Thesen über Kunstsoziologie, in Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt a. M. 1967, p. 97 ir toliau. (Šiame trumpame, su pozityvistu meno sociologu A. Silbermannu polemizuojančiame straipsnyje išdėstomas „įtarpinimo" principas.)

F. Antal, Fuseli Studies, London 1956.

–, Die Florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund. Berlin 1958 (angl. originalus leidimas: Florentine Painting and its Social Background, London 1948).
–, Hogarth and his Place in European Art, London 1962.
–, Zwischen Renaissance und Romantik. Studien zur Kunstgeschichte, Dresden 1975 (angl. originalus leidimas: Classicism and Romanticism, London 1966).
–, Raffael zwischen Klassizismus und Romantik. Eine sozialgeschichtliche Einführung in die mittelitalienische Malerei des 16. ir 17. Jh., Hg. N. Hadjinicolaou, Giessen 1980.
Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Mit Beiträgen von M. Müller, H. Bredekamp, B. Hinz, F. J. Verspohl, J. Fredel, U. Apitzsch, Frankfurt a. M. 1972.
D. Bartetzko, Reisebilder – Überlegungen an zwei Gemälden von Caspar David Friedrich und C. G. Carus, in *KB* 7, 1979, H. 1, p. 5 ir toliau.
M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jh., Frankfurt a. M. 1977 (bandymas rekonstruoti estetinių kategorijų ir kasdienybės suvokimo pavyzdžių sąsajas).
I. Below (Hg.), Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Giessen 1975 (Ulmo draugijos menotyrininkų ir meno pedagogų straipsniai).
R. Bentmann/M. Müller, Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse, Frankfurt a. M. 1970.
J. Berger, Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek 1974.
P. Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1970 (pagrindinė studija, kuri komunikacijos sociologijos aspektu toliau plėtoja ikonologinį požiūrį).
H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a. M. 1975.
M. Brix/M. Steinhauser, „Geschichte allein ist zeitgemäss“. Historismus in Deutschland, Giessen, 1978 (Miuncheno istorizmo suvažiavime skaitytų referatų rinkinys).
P. Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974.
–, Seminar Literatur- und Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1978 (naudingas skaitinys su „klasikiniais“ tekstais; priede pagrindinė bibliografija).
P. Burke, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984.
T. J. Clark, The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848–1851, London 1973 (Rez. v. K. Herding in *KB* 6, 1978, H. 3, p. 39–50), vok. leidimas Reinbek 1981 (Rowohlt Das Neue Buch).
–, The Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution, Princeton 1973 u. ö. (Rez. v. K. Herding in *Kunstchronik* 30, 1977, p. 438 ir toliau.).
–, The Painting of Modern Life. London 1985.
K. Clausberg/ D. Kimpel/ H. J. Kunst/ R. Suckale (Hg.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, Giessen 1981.
P. H. Feist, Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft, Leipzig 1966.

–, Künstler, Gesellschaft, Kunstwerk. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft, Dresden 1978.

P. Francastel, Problèmes de la sociologie de l'art, Paris 1968.

–, Peinture et société, o. O. (Paris) 1965 (apie Francastelį plg. Hadjinicolaou, p. 49 ir toliau, ir rinkinį La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel, Paris 1976).

Funkkolleg Kunst. Hg. Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Wissenschaftliches Team: W. Busch (Vorsitz), T. Buddensieg, W. Kemp, J. Paul u. a., Weinheim und Basel 1984 ir toliau.

G. Ginzburg, Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600. Frankfurt a. M. 1979 (svarbus įvadas p. 7 ir toliau).

E. H. Gombrich, Die Sozialgeschichte der Kunst, in Meditationen über ein Steckenpferd, Frankfurt 1978 (apie A. Hauserį).

R. Günter, Zu einer Theorie der Geschichtlichkeit sozialgeschichtlicher Baudokumente, insbesondere der Arbeitersiedlungen, in *KB* 4, 1976, H. 1, p. 15–19.

N. Hadjinicolaou, Art History and Class Struggle, London 1978 (pranc. originalus leidimas Histoire de l'art et lutte des classes, Paris 1973) (šios aiškiai ir suprantamai parašytos knygos priede – socialinės istorinės kūrinių analizės metodiniai nurodymai).

R. Hamann, Geschichte der Kunst von der altchristlichen Kunst bis zur Gegenwart, Berlin 1932 (dar ir šiandien verta perskaityti išsklaidą, kurioje, tiesa, kultūrinį kūrinių reikšmingumą dažnai bandoma atskleisti, remiantis betarpišku stebėjimu).

H. Hammer-Schenk / D. Waskönig/ G. Weiss, Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein 1968–1978. Geschichte in Dokumenten, Hannover 1979.

W. Hausenstein, Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst, in *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 36, 1913, p. 738 ir toliau (apie Hausensteiną plg. A. Lunačiarskio straipsnį *Didžiojoje tarybinėje enciklopedijoje*, vertimas: *tendenzen* 23, 1982, Nr. 139, p. 13).

A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953 (u. ö.).

–, Philosophie der Kunstgeschichte, München 1958 (vėliau pavadinta: Methoden moderner Kunstbetrachtung).

–, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München, 1964 (anksčiau Der Manierismus).

–, Soziologie der Kunst, München 1974.

–, Im Gespräch mit Georg Lukács. Nachwort v. P. Ch. Ludz, München 1978 (kritiškai apie Hauserį: P. Klein, A. Hausers Theorie der Kunst, in *KB* 6, 1978, H. 3, p. 18–27).

J. Held, Minimal art – eine amerikanische Ideologie, in *Neue Rundschau* 83, 1972, H. 4, p. 660–677.

–, Visualisierter Agnostizismus. Zum amerikanischen Fotorealismus, in *KB* 3, 1975, H. 5/6, p. 63–78.

–, Pop art und Werbung in den USA, in *KB* 4, 1976, H. 5/6, p. 27–44.

–, Francisco de Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1980.

–, (Hg. in Zusammenarbeit mit N. Schneider), Kunst und Alltagskultur, Köln 1981 (čia: J. Held/N. Schneider, Was leistet die Kulturtheorie von Norbert Elias für die Kunstgeschichte?, p. 55 ir toliau).
–, (Hg.), Kultur zwischen Bürgertum und Volk, Berlin 1983 (*Argument*-Sonderband 103).
–, N. Schneider, Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993.
K. Herding (Hg.), Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt a. M. 1978 (tenai leidėjo straipsnis: „Tapytojo ateljė", p. 223 ir toliau).
–, Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in K. Oehler (Hg.), Zeichen und Realität, Tübingen 1984, p. 83 ir toliau.
–, H. E. Mittig, Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Strassenlaternen, Giessen 1975.
R. Hiepe, Die Kunst der neuen Klasse, München/Gütersloh/Wien 1973.
B. Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974.
–, H. J. Kunst/P. Märker/P. Rautmann/N. Schneider, Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, Giessen 1976.
–, H. E. Mittig u. a., Die Dekoration der Gewalt, Giessen 1979.
–, u. a., William Hogarth, Berlin 1980 (Katalog der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst).
D. Hoffmann/A. Junker/P. Schirmbeck (Hg.), Geschichte als öffentliches Ärgernis, Giessen 1974.
C. Honegger (Hg.), M. Bloch u. a. Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt 1977 (yra prancūzų socialinių istorikų svarbių veikalų apie struktūros ir mentaliteto istoriją, su bibliografija).
G. C. Iggers, Geistesgeschichte, Ideengeschichte, Geschichte der Mentalitäten, in K. Bergmann u. a. (Hg.), Handbuch der Geschichtsdidaktik, Düsseldorf 1979, Bd. 1, p. 149–152.
A. Jürgens-Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jh., Lahn/Giessen 1978.
W. Kemp, Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft in *KB* 1 (1973), H. 3, p. 30 ir toliau; ir *KB* 3, 1975, H. 1, p. 5 ir toliau.
–, Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der Emanzipation, in *Städel-Jahrbuch* N. F. 5, 1975, p. 111 ir toliau.
F. D. Klingender, Hogarth and English Caricature. London 1944.
–, Art and the Industrial Revolution, London 1975 ([1]1947); vokiškai: Kunst und industrielle Revolution, Dresden 1974.
–, Goya in the Democratic Tradition, London 1948; vokiškai: Goya und die demokratische Tradition Spaniens, Berlin (DDR) 1954, [2]1971.

D. Kunzle, The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825, Berkeley/Los Angeles/London 1973.

G. Lukács, Geschichte und Klassenbewusstsein, Studien über marxistische Dialektik, Berlin 1923 (Neuausgabe Neuwied/ Berlin 1970).

K. Mannheim, Wissenssoziologie, Hg. K. H. Wolff, Neuwied/Berlin 1970.

H. E. Mittig, Dürers Bauernsäule, Frankfurt a. M. 1984.

F. Möbius, Basilikale Raumstruktur und Feudalisierungsprozess, in *KB* 7, 1979, H. 2/3, p. 5 ir toliau.

–, E. Schubert (Hg.), Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, Weimar 1983.

–, Hg. Stil und Gesellschaft, Dresden 1984.

H. Möbius/H. Olbrich, Überlegungen zu einer sozialwissenschaftlichen Kunstgeschichte, in *Bildende Kunst* 1982, Kunstwiss. Beiträge 13, p. 1 ir toliau.

M. Papenbrock/G. Schirmer u. a. (Hg.), Kunst und Sozialgeschichte. Pfaffenweiler 1995.

V. Plagemann, Das deutsche Kunstmuseum, München 1967.

M. Raphael, Arbeiter, Kunst und Künstler. Nachwort von N. Schneider, Frankfurt a. M. 1975.

–, Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften, Hg. J. Held, Frankfurt a. M. 1976.

H. Raum, Die bildende Kunst der BRD und Westberlins, Leipzig 1977.

M. Schapiro, Romanesque Art, London 1977.

–, Modern Art, 19th and 20th Centuries. Selected Papers, New York 1978.

–, Late Antique, Early Christian and Medieval Art. Selected Papers, New York 1979.

N. Schneider, Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus, in *KB* 8, 1980, H. 4/5, p. 8 ir toliau.

–, Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in *tendenzen* 25, 1984, Nr. 148, p. 49 ir toliau.

–, Frans Hals' „Hamlet". Versuch einer Neudeutung, in *Pantheon* XLIV, 1986, p. 30–36.

–, Jan van Eyck, Der Genter Altar. Vorschläge für eine Reform der Kirche. Frankfurt a. M. 1986 ([3]1993).

–, Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit. Köln 1989 (u. ö.).

–, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670. Köln 1992 (u. ö.).

–, Jan Vermeer 1632–1675. Verhüllung der Gefühle. Köln 1993 (u. ö.).

Soziologische Exkurse (Hg.), Institut für Sozialforschung, Frankfurt a. M. 1956 (skyrius „Menas ir muzikos sociologija", p. 93 ir toliau).

E. Spickernagel/B. Walbe (Hg.), Das Museum – Lernort contra Musentempel, Giessen 1976.

F. J. Verspohl, Stadionbauten von der Antike bis zur Gegenwart, Giessen 1976.

G. u. M. Vovelle, Vision de la mort et de l'au-delá en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire, XV^{e}–XX^{e} siècles, Paris 1970.

M. Warnke (Hg.), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970.
–, (Hg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973.
–, Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt a. M. 1976.
–, Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern/ Frankfurt a. M. 1979.
–, Hofkünstler. Köln 1985.
–, Neue Wege der Kunsthistorie, in *Kunst + Unterricht* 11, 1984, p. 58–60.
O. K. Werckmeister, Ende der Ästhetik, Frankfurt a. M. 1971 (Essays über Adorno, Bloch, Marcuse u. a.).
–, Ideologie und Kunst bei Marx u. a. Essays, Frankfurt a. M. 1974.
–, Versuche über Paul Klee, Frankfurt a. M. 1981.

Ellen Spickernagel

Istorija ir lytis: feministinis požiūris

1. Tikslai

Feministinė meno istorija yra septintojo dešimtmečio pradžioje kilusio moterų judėjimo dalis. Ilgame emancipacijos siekiančiame procese meno istorija stengėsi, kad šis mokslas ir jo praktika – mokymo institucijos ir profesinės sritys – būtų pakeisti atsižvelgiant į moters interesus. Feministinė meno istorija užsibrėžė sau daugybę uždavinių: iki šiol engtam moteriškam menui ir kūrybingumui ji nori vėl grąžinti teises:

- aiškindama ir analizuodama menu užsiimančių moterų darbo, gyvenimo ir kūrybinės veiklos sąlygas;
- bandydama išsiaiškinti, ar moterys dėl savo nuo vyrų skirtingų socialinių vaidmenų išvystė savitą kūrybingumą, moteriškąją estetiką;
- kritiškai tyrinėdama moters vaizdavimą mene.

Tai būtų ir ligšiolinės, vyriškųjų interesų valdomos meno istorijos, jos žinių apie moterišką meną trūkumo, jos teorinio metodinio instrumentarijaus ir jos vertinimų kritika.

Taip pat reikia atkreipti dėmesį ir atskleisti moteriškus interesus vyrų valdomose mokslo ir mokymo srityse. Moterų universitetinės studijos, kurios nagrinėja ir perteikia feministinius turinius, yra pirmasis žingsnis šia kryptimi[1]. Be to, feministinė meno istorija pasižymi tuo, kad ji ieško ryšių su dabarties menininkėmis, norėdama suartinti moteriškąjį mokslą, meno kritiką ir kūrybingumą.

2. Apie dailininkių socialinę istoriją

Feministinės meno istorijos pamatus padėjo amerikiečių mokslininkės. Linda Nochlin jau 1971 metais pateikė pamatinę studiją apie moteriškojo meno ir kūrybingumo problemą: *Why Have There Been No Great Women Artists?*[2] Pirmiausia reikia pripažinti, sako Nochlin, kad nebuvo dailininkių, kurios būtų prilygusios Michelangelui, Rembrandtui, Delacroix, Cézannui, Picasso ar Matissui. Tačiau tai ne dėl biologinių moters ypatybių ir ne, kaip tariama rašant meno istorijas, dėl talento trūkumo. Atsakingos už tai greičiau yra vyrų sukurtos ir jų valdomos institucijos bei simbolių kalbos, kurios kinta istoriškai, bet jose visą laiką išlieka vyriškų interesų antspaudas. Iš to Nochlin ir feministinei meno istorijai kyla būtinybė atskleisti *institucines ir ideologines* dailininkių atsilikimo *priežastis* ir, remiantis šituo pagrindu, jas naujai interpretuoti.

Savo materialistiškai orientuotą analizę Nochlin pradeda buržuazinės meno sąvokos, ypač menininko kaip genijaus, kaip prigimtinio sugebėjimo kurti meną įsikūnijimo, sampratos kritika. Priešingai tam, ji kaip konstituojančius faktorius nurodo materialias prielaidas – dirbtuvių bei akademijos organizaciją. Jei moteriai stigo esminių mokymosi ir darbo galimybių, kaip ji tada galėjo pasiekti tokias pat kaip vyrai pozicijas?

Nochlin mano, kad psichologinės šių santykių pasekmės buvo esminės. Moterims trūko ne tik normalių profesinių kvalifikacijų, joms taip pat nebuvo atlyginama, jos nebuvo remiamos ir skatinamos sėkme, tarnyba ir apdovanojimais. Be to, dailininkės profesija prieštaravo vyraujančiai vaidmenų sampratai, prisirišimui prie namų ir šeimos, ir buvo būtina specifiškai prisitaikant išmokti vyriškosios lyties požymių turintį žodyną–ikonografiją, stilių.

Remdamosi šia teorine baze, Ann Sutherland Harris ir Linda Nochlin katalogo *Women Artists 1550–1950* pratarmėje projektuoja *moteriškojo meno socialinę istoriją*[3]. Jos tyrinėja atitinkamas institucines duotybes – mokymą ir visuomeninę menininko padėtį, užsakovus, mecenatus, publiką ir t. t. – vyriško viešpatavimo ir menko moterų dalyvavimo fone. Kalbėdamos konkrečiai, pvz., apie viduramžius, jos mato svarbias priežastis, dėl kurių trūko ypač garsių dailininkių ir skulptorių.

Amatininkų sluoksnyje, iš kurio kilo dauguma menininkų, moterys turėjo rūpintis didelėmis šeimomis ir šiuo ikiindustrinės prekių gamybos laikotarpiu atlikti įvairius ūkiškus namudinius darbus. Viduramžiais buvo ir grynai moteriškų gildijų, o kitose moterys ir vyrai dirbo

kartu. Dažnai po vyro mirties toliau cechui vadovavo žmona. Tačiau tai labai retai tebuvo tapytojų, skulptorių ir auksakalių žmonos; tikriausiai todėl, kad ši sritis reikalavo ilgo mokymosi laiko ir aukšto techninio meistriškumo lygio. Dailininkų ar auksakalių gildijų sąrašuose nuo XIV amžiaus tik retkarčiais pasirodo narės moterys. Net 1562 metais Florencijoje įkurtoje „Academia del Disegno", pirmojoje meno akademijoje, neužregistruota jokių menininkių iki Artemisios Gentileschi, kuri 1616 metais buvo priimta kaip pirmoji moteris.

Vyrų parašytose meno istorijose nei manoma, nei kad būtina paaiškinti, kodėl viduramžiais trūko moterų tapytojų ir skulptorių, nei sugebama atkreipti dėmesį į moterų pasiekimus kitose kūrybinėse srityse bei juos įvertinti. Feministinė meno istorija savo objektu padaro būtent *tradiciškai moteriškus menus* – ypač tekstilės darbus. Ji nepripažįsta meno žanrų hierarchijos, niekinančios tipiškus moteriškus darbus ar juos išstumiančios į paskutinę vietą. Labiau stengiamasi sukurti naujas estetinių objektų vertinimo kategorijas pagal jų reikšmę moteriai.

Todėl A. Sutherland Harris išsamiai nagrinėja viduramžių situaciją. Moterys dažniausiai užsiiminėjo tekstilės menu (drabužiai; bažnytinė tekstilė); vienuolės buvo ypač atsidavusios knygų iliustracijoms. Kadangi šitie produktai bemaž perduodami anonimiškai, Sutherland Harris ypač vertina dokumentiškai įtikrintas menininkes ir kūrinius, kad galėtų atvaizduoti ir vėl padaryti disponuojamą tradicinę moteriškojo meno liniją. Tekstilės ir kaligrafijos menų reikšmingumas – taip vadinama jos istorinės raidos teorija – yra tas, kad moterys išlavino rankų darbo sugebėjimus ir vizualines išraiškos galimybes, kurios galų gale lėmė tai, jog ypač gabios moterys tapo dailininkėmis arba užsiėmė kitokia menine veikla. Tai galima pailiustruoti individualiu Rosalbos Carrieros pavyzdžiu. Jos motina buvo siuvinėtoja, ir Carriera taip pat mokėsi šio meno. Vėliau ji pradėjo dažyti tabakines, o paskui ėmėsi miniatiūrinių portretų ant dramblio kaulo. Galų gale ji tapo tarptautinio masto dailininke.

Linda Nochlin tame pačiame kataloge aptaria Prancūzijos revoliucijos laikotarpį. Ji pabrėžia, kad socialiniai laimėjimai atsiliko nuo politinių. Revoliucijos pasiekta buržuazinė emancipacija pirmiausia palietė vyrus. Moterys neturėjo balsavimo teisės, buvo raštiškai nustatyta, kad jų paskirtis yra šeima, ir iki pat XIX amžiaus pabaigos jos nebuvo įleidžiamos į svarbiausias meninio mokymo įstaigas.

Linda Nochlin gali įrodyti, kad porevoliuciniais metais dailininkės padarė pažangą ir būtent „aukštojo meno“ srityje bei oficialiame laikotarpio mene. Ji plėtoja metodinius suvokimo būdus, kuriems būdinga moteriškosios kūrybos ir meninių pasiekimų bendrųjų sąlygų refleksija. Ji pabrėžia, kad moterys gausiai dalyvaudavo kasmetinėse salonų parodose, pavyzdžiui, 1810 metais čia buvo 14 procentų moterų. Eksponuotus darbus ji skiria pagal jų turinio reikšmę ir funkciją. Dažniausiai moterys dirbo portreto ir žanrinės tapybos srityse. Jos pirmenybę teikė šeimyninėms intymioms scenoms, tačiau šia sritimi dalijosi su tapytojais. Nochlin, dar prieš kritiškai analizuodama šiuos kūrinius, konstatuoja, kad jų reikšmė ribota. Klausimas, ar jie būtent nebuvo skirti šeimyniniam vaidmeniui sustiprinti, kuris kitoje vietoje paskelbiamas trūkumu, ar dailininkės ne pernelyg daug prisitaikė prie buržuazinės salonų publikos norų, tebėra atviras. Kitoms moterims sekėsi antikinės, krikščioniškos ir alegorinės temos. Nanine Vallain paveikslas *Laisvė* (1793–1794) atspindi dalyvavimą Prancūzijos revoliucijos tiksluose. Nochlin kūriniui priskiria kokybę, kurią galima palyginti su Jean-Baptiste Regnault *Laisvė arba mirtis* (salonas 1795). Politinė Vallain pozicija, reikšminga tema, didingas stilius ir palyginimas su Regnault, šios kategorijos rodo, kad vyraujantis revoliucinis menas kaip mastelis svarbus ir moterims. Dailininkės buvo svarbios ir oficialiame užsakomajame mene. Jos, pvz., sukūrė Napoleono žmonų ir vaikų portretus Versalio rūmams. Nochlin iškelia Pauline Auzou ir jos tapytus erchercogienės Marijos Luizos portretus; jiems būdingas originalus istorinės tapybos ir intymaus, žanrinio požiūrio derinys. Tuo jie reikšmingi meno istorijai. Nochlin labai vertina moterų dalyvavimą oficialiuose projektuose, taip pat ikonografines ar formalias naujoves, nes jos įrodo, kad menininkės išlaikė vyriškąją konkurenciją, kad, nepaisydamos pasipriešinimo, jos pasiekė savarankiškų rezultatų. Pavieniu atveju vedybos galėjo gerokai paveikti meninį produktyvumą. Marie Guillemine Benoist, kurios garsusis *Negrės portretas* (1800) tikriausiai atspindi 1794 metų „Dekretą dėl vergovės panaikinimo“, turėjo atsisakyti savo kūrinių publikacijų, kai jos vyras pradėjo eiti aukštas valstybės pareigas.

3. Moteriškosios estetikos klausimas

Feministinio menotyrinio darbo centre yra *moteriškosios estetikos* klausimas. Diskutuojama, ar priklausymas lyčiai taip signifikantiškai paveikia asmeninį patyrimą, kad iš to kyla turinio ir struktūros atžvilgiu specifiškai moteriškas išraiškos būdas. Ir jei tai pripažinta kaip premisa, kokiomis savybėmis tada pasižymi moteriškas menas.

Prie šios diskusijos prisidėjo Mary D. Garrard savo straipsniu „Artemisia and Susanna“[4]. Ji rašo: „Reikia svarstymui pateikti klausimą, ar galutinis lyčių vaidmenų priskyrimas istorijoje nepagimdė fundamentalių skirtumų tarp lyčių jų suvokimo, patirties ir lūkesčių atžvilgiu; skirtumų, kurie turėjo veikti kūrybos procesą, kuriame jie kartais palikdavo savo pėdsakus“[5]. Ji bando įrodyti menininkės pėdsakus paveiksle, kuris kartais buvo priskiriamas Artemisijai Gentileschi, o kartais jos tėvui Orazio: *Zuzana ir seniai,* 1610 (1 iliustr.). Garrard kelia priskyrimo problemą, kurią ji išsprendžia Artemisijos naudai, kad savo nagrinėjimu kartu pademonstruotų „nenuginčijamai“ moteriškas vaizdavimo kategorijas. Ji jas gauna lygindama su „vyriškuoju“ menu, t. y. ji ieško formaliųjų estetinių atitikmenų tradiciniams vyriškiems ir moteriškiems vaidmenų požymiams. Garrard ikonografinį metodą bando taikyti pagal tai, kaip ji kelia savo feministinį klausimą. Ikonografinis palyginimas su, pvz., Annibale Carraci, Rembrandto, Rubenso pavaizduotomis Zuzanomis, rodo, kad jų prototipai yra Venera Medici arba vadinamoji sėdinti Venera. Šitaip pasiekiamas biblinės herojės juslinis erotinis poveikis. Tačiau Artemisija kaip pavyzdį pasirenka iš romėniškojo Oresto sarkofago paimtą kompleksinės dvasinės išraiškos figūrą. Todėl ir Zuzanos kūno kalba yra diferencijuota: ji perteikia baimę, gėdą ir pasipriešinimą senų vyrų geismui. Garrard taip pat pažymi skirtingą santykį su rašytiniais šaltiniais. Artemisija Gentileschi vadovaujasi bibliniu pasakojimu, kuriame Zuzana gina savo dorybę kaip nepriekaištinga herojė. Tuo tarpu tapytojai kur kas noriau remiasi patristinėmis interpretacijomis, kurios Zuzanos gundymą lygina su Ievos gundymu ir taip evokuoja nuopuolį. Skirtingos įvaldymo formos taip pat pasirodo ir perimant tuos pačius paveikslų motyvus. Orazio Gentileschis pasinaudojo ta pačia figūra iš Oresto sarkofago kaip Artemisija, tačiau ją perdirbo į kovojančio Dovydo formą, taigi pasinaudojo pavyzdžiu vyriškam aktyvumui ir karingumui suintensyvinti. Tolesnius įrodymus menininkės moteriškai asmenybei įrodyti Garrard išveda iš skirtu-



1 iliustr. Artemisia Gentileschi. *Zuzana ir seniai,* 1610; Pommersfeldenas, Weissensteino rūmai (Foto Marburg fotografijų archyvo fotografija)

mo tarp Orazio labiau idealizuotai pavaizduotų mitologinių bei biblinių moterų ir Artemisijos *Zuzanos* natūralizmo, kuris prieštarauja konvencionaliam grožio tipui. Savo analizės rezultatus Garrard bando pagrįsti biografiniais argumentais. Kadangi dailininkė paveikslo atsiradimo metu buvo išprievartauta savo mokytojo Agostino Tassi (kuris dėl šio nusikaltimo buvo nuteistas), paveikslas atspindi – tokią išvadą daro Garrard – jos patyrimą ir požiūrį į seksualumą bei vyrą.

Apskritai Garrard savo kategorijas kuria, remdamasi tuo lyčių poliarizacijos modeliu, kuris buržuazinėje visuomenėje susiformavo XVIII amžiaus pabaigoje. Pagal šį modelį tapytojas vyras žiūri į moterį kaip į seksualinį objektą ir dėl to jai suteikia jusliškai pasyvius bruožus. Tapytoja moteris dėl savo moteriškai autentiško suvokimo būdo vaizduoja Zuzaną kaip auką, galinčią stipriai pasipriešinti, taigi kaip identifikacinę figūrą. Žinoma, taip pritaikytas metodas ir jo trauka prie sustingusio lyčių modelio nepripažįsta, kad ir į lytį reikia žiūrėti kaip į „istorinę kategoriją“, ir jos reikšmė meninei formai taip pat priklauso nuo istorinių pokyčių[6]. Tik pripažinęs šią premisą, moteriškos vaizdinės kalbos tyrinėjimas ir toliau galėjo būti sėkmingas.

Feministinis dabarties menas, kuris sąmoningai tematizuoja moterišką patyrimą, reikalauja visai kitokios traktuotės. Lucy R. Lipard savo straipsnyje „Binding/Bonding“ analizuoja amerikiečių dailininkės Harmony Hammond kūrinį, kuriam būdingi politinių – feministinių – turinių ir abstrakčios formos saitai[7]. Hammond pradeda liumpeniškais dariniais, pagamintais iš medžiagų likučių, pridėjus spalvos. Nunešiotos, nebedėvimos medžiagos formuojamos tarsi fetišas afrikietiškų ir melaneziškų kaukių dvasia. Vėliau šių objektų forma ima kaitaliotis nuo figūrinės formos prie drabužio. Tolimi nuo moteriškų kostiumų ir apdarų muziejinės prezentacijos, jie parodo vargingąją, „skurdžiąją“ moteriškosios istorijos pusę ir kartu sugestijuoja prarasto gyvenimo orumą. Hammond čia atnaujina moterišką kasdienybę, o kituose kūriniuose ji sąmoningai nukrypsta prieš vyriškąsias meno formas. Jos mažus apvalius kilimėlius (drabužiai, akrilas) Lippard interpretuoja kaip ironišką minimalistinio meno, pvz., Carlo Andreso metalinių šautuvo uoksų, komentarą. Hammond provokuoja mintis, naudodama demblius kojoms valyti, banalias ir niekinamas temų funkcijas, iš kurių ji išgauna estetinę kokybę. Ji taip pat pasigauna ir tradiciškai moteriškus menus – audimą, pynimą, siuvinėjimą – ir iš jiems būdingo pasikartojančio ele-

mento sukuria panašius į dygsnius ir mezginio akis ženklus, kuriuos ji išdėsto vaizdo plokštumoje naudodama „All-over“ techniką. Taip jai pasiseka abstraktų meną susieti su moteriškais turiniais, „naudinguosius“ moters menus transformuoti į „aukštąjį“ meną. Be to, Hammond kuria skulptūras – štatyvus, apgobtus skudurais, kaip moters kūno metaforas. Šie kūnai yra ne tiek dideli, kiek erdvūs; jie yra kartu tokie minkšti ir stiprūs, kad primena motinos įsčias. Lankstiems kaip bambukas ir tvirtai susijusiems su žeme jiems būdinga fizinė jėga, gausa ir energija.

Aišku, kad Lippard feministinį meną norėtų suprasti remdamasi biologiniu ir istoriškai paveldėtu kūno patyrimu, moters gyvenimu ir veikla, visa tai meniškai interpretuodama, kad taip išlaisvintų moterišką potencialą. Vis dėlto tai reiškia, kad per daug negalvojant perimama pažiūra į moterį kaip į „gamtą“ arba kaip į engiamą būtybę, užuot problematizavus šias tradicines nuostatas.

Kitoje vietoje Lippard aprašo feministinės meno kritikos funkciją[8]. Ji būtinai turi sukurti naują dabarties meno sąvoką, nes paplitęs avangardo modelis moterims netinka. Tai yra ne tiek menininkes valdanti būtinybė kurti rinką atitinkančias inovacijas, kiek būtinybė pasiekti autentišką išraišką, kuri leistų moterišką patirtį paversti nuo apsisprendimo priklausančia estetine forma. Tada menas galėtų tapti moterų tarpusavio komunikacijos priemone. Todėl feministinė meno kritika stengiasi plėtoti moteriškojo meno dialogiškumą ir santykius tarp menininkių bei publikos.

4. „Amžinojo moteriškumo“ paveikslai

Viena svarbiausių feministinės meno istorijos tyrinėjimo sričių yra tie moters pavaizdavimai, kuriuose įsikūnijęs vadinamasis *amžinas moteriškumas.* Čia kalbama apie dvejopą principą: tyrumą, skaistybę, aukščiausią dorybę, taip pat ir instinktyvumą, nesutramdomą seksualumą, kuriems sukurtos atitinkamos moteriškumo prezentacijos formos. Jos vadinamos Madona, Skaisčiąja mergele, Deive, Šventąja ir Ieva, Ragana, Paleistuve, Vampyre ir daugybe biblinės bei mitologinės tradicijos arba moderniai pakitusių vardų.

Feministinė meno istorija pasisako už tai, kad reikia atmesti ne tik demonizuotą, bet ir idealizuotą paveikslą, nes abu jie vietoj gyvų įvai-

riapusiškų moters egzistencijos ir pasireiškimo formų iškelia abstraktų principą. Ji iš esmės abejoja šiais vyrų sukurtais, jų galią moterims demonstruojančiais paveikslais; mat jie menininkams pirmiausia reiškė tai, ką jie laikė nekintamu moteriškos lyties charakteriu ir nuo ko priklausė jų nuostata moters atžvilgiu – tarp dievinimo ir kastracijos baimės polių. Tačiau šie moteriškumo eskizai buvo nepaprastai reikšmingi ir pačiai moteriai; jie įėjo į jos vaidmenų paveikslą, todėl formavo ir moteriškumo savipratą. Dėl to feministinės meno istorikės yra nusiteikusios tyrinėti šio dualistinio moters paveikslo apimtį ir relevanciją. Joms kyla metodinė problema suprasti ir simbolį, ir jo kintančius istorinius pasireiškimo būdus. Istorinė diferenciacija yra būtina, norint suvokti, kokie interesai valdė „vyrų fantazijas“ ir koks buvo jų santykis su istorine moters tikrove[9].

Pavyzdinį tyrinėjimą pateikia Linda Nochlin su „Lost and Found. Once More the Fallen Woman“[10]. Dėmesio centre yra Dante's Gabrielio Rossetti'o paveikslas *Surado* (pradėtas 1854 metais, nebaigtas) (2 iliustr.). Jame vaizduojamas jaunas valstietis, kuris randa savo buvusią mylimąją mieste kaip nuskurdusią prostitutę ir nori ją išgelbėti. Norėdama atskleisti stereotipo „prostitutė/puolusi moteris“ reikšmę Rossetti versijose, Nochlin feministiškai modifikuoja socialinius istorinius metodus. Pirmiausia ji tyrinėja temą to paties laikotarpio meno kūriniuose ir pagal paveikslų visuomeninę funkciją skiria dvi jų grupes. Prostitutė pavaizduota kaip skurstanti ir vieniša, jos paveikslas kontrastuoja su šeimynine laime, kurią ji turi vėl atrasti, kai bus išgelbėta. Nuo tokių vaizdavimų, kurie turėjo sutvirtinti santuokos ir šeimos instituciją Viktorijos laikų Anglijoje, skiriasi realististiškesni paveikslai, kurie prostituciją supranta kaip ekonominių sunkumų pasekmę. Taip, pvz., yra Georgo Wattso nutapytame savižudės paveiksle (*Rasta nusiskandinusi,* ca. 1848–1850). Tokie vaizdavimai atsirado mokslinių tyrinėjimų apie prostituciją, kuri darėsi vis didesne socialine problema, fone. Juose matyti dėmesys neprivilegijuotai ir atstumtai to laikotarpio moteriai.

Taigi keliant klausimą, ar paveikslas tarnauja patriarchalinės visuomenės interesams, ar jis linksta į kritiką ir palaiko moters pusę, analizuojami moteriškumo simboliai ir jų aktuali forma. Tik kruopščiai patikrinus konkrečias menines formuluotes, galima suprasti skirtingą šių simbolių vartoseną ir modifikacijas traktuojant moterį. Tad Nochlin, nustačiusi socialinį istorinį kontekstą ir jo betarpišką atspindį minėtose



2 iliustr. Dante Gabrielis Rossettis. *Surado,* prad. 1854; Delaware, Meno muziejus

paveikslų grupėse, klausia, su kokiomis intencijomis Rossettis varijuoja temą. Ji lygina ją su literatūrinėmis bei vaizdinėmis prerafaelitų rato versijomis ir ypač Holmano Hunto *Bundančioje sąmonėje* (1853) įžiūri daugeliu atžvilgių panašų konfliktiško lyčių santykio vaizdinį dokumentą. Abiejų dailininkų realistiškai pavaizduotose scenose gausu simbolinių santykių. Formos analizė atskleidžia paveikslo *Surado* simbolinę struktūrą: bazalto blokas ant kelio atskiria tyrumą (balto veršelio forma) nuo ištvirkimo; mūrinė kapinių siena – gyvenimą nuo mirties; tinklas ant veršelio sugestijuoja, kad gyvenimas yra glaudžiai susijęs su mirtimi,

kad nekaltybė pasmerkta žlugti. Ši daug ryšių turinti struktūra parodo – tokią išvadą daro Nochlin, kad Rossettis šiame kūrinyje įveikė savo kasdienę sąmonę, – prostitučių niekinimą, kuris buvo būdingas daugumai to laikmečio vyrų. Kaip ji atskleidžia iš biografinės medžiagos, paveikslas yra netgi jo paties, jo, kaip menininko, krizės išraiška. Jis įžvelgė analogiją tarp menininko ir prostitutės, tad puolusios moters paveikslą galima laikyti nusivylusio savo, kaip tapytojo, egzistencija Rossetti'o alegorija.

5. Socialinių vaidmenų paveikslai

Kita pagrindinė feministinės meno istorijos sritis yra *socialinio moters vaidmens atspindėjimas* mene. Iki šiol pirmiausia tai buvo moters kaip žmonos ir motinos paskirties buržuazinėje visuomenėje tyrinėjimai. Pasirinkimą galima būtų paaiškinti iki šiol egzistuojančia šio susiaurinto vaidmenų spektro svarba. Jis rodo glaudžius ryšius su dabartiniu emancipacijos judėjimu, kurio tikslas yra išvaduoti moterį iš tradicinės vaidmenų prievartos, kuri apskritai kliudo visuomenės pažangai. Feministinė meno istorija siekia atskleisti, kokią funkciją atliko menas nustatant, stiprinant ir keičiant socialinį moters vaidmenį.

1973 metais Carol Duncan paskelbė savo tyrinėjimą „Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth Century French Art"[11]. Ji konstatuoja, kad XVIII amžiaus pabaigoje plinta nauja paveikslų tema: laiminga motina ir rūpestingas tėvas. Tai rodo, kad atsiranda buržuazinė intymi šeima, kuri pakeičia didžiąją feodalinių laikų namų ūkio šeimą ir kurią skatina menininkai. „Šie laimingas šeimas ir patenkintas motinas vaizduojantys paveikslai neatspindi nei XVIII amžiaus socialinės tikrovės, nei visuotinai pripažintų idealų. Veikiau jie yra naujo šeimos koncepto išraiška"[12]. Išeities tašku Duncan pasirenka Jean-Babtiste Greuze paveikslą *Labai mylima motina,* kuris 1765 salone sukėlė didelį susidomėjimą (3 iliustr.). Jame rodomas vyras, grįžtantis namo pas švytinčią, daugybės vaikų apsuptą žmoną ir motiną. Palyginti su olandiškosios žanro tapybos, šeimos portretų ir šventųjų šeimų ikonografija, į akis krinta naujas bruožas, kad šeimyninis gyvenimas reiškia ir juslinę laimę. Erotinės implikacijos iš anksto jau yra duotos vaizduojant Venerą ir Kupidoną.



3 iliustr. Jean-Babtiste Greuze. *Labai mylima motina,* 1765; Paryžius, de Laborde rinkinys

Remdamasi teze, kad šie paveikslai atsirado ne stebint tikrovę, Duncan aprašo jų ryšį su prancūzų Švietimu. Ji komentuoja švietėjų Buffono, Holbacho, Rousseau ir enciklopedistų poziciją: jų pateiktą didžiosios namų ūkio šeimos kritiką, taip pat ir rūmų aukštuomenės ištvirkimą, jų sukurtą santuokos institucijos, kuri atitinka prigimtį, taigi ir individualius bei socialinius poreikius, projektą; jų pažiūrą į moterį, kuri, patenkindama savo „natūralų" pašaukimą, motinystę, randa emocinę pilnatvę ir pasitenkinimą. To atitikmuo vaizdinės išsklaidos srityje yra tai, kad anksčiau buvusi „gera" motina tampa „laiminga" motina. Filosofų ir pedagogų apeliacijos į gamtą atitikmuo vaizduojamajame mene buvo kaimiška-valstietiška, arba smulkiaburžuazinė, aplinka. Šios temos reikšmę Duncan aiškina dar ir parodydama naujų buržuazinių idealų, kurie pirmiausia įeina į žanrinę tapybą, reikšmę kitoms paveikslų rūšims. Propaguotos šeimyninės harmonijos ir švelnios santuokinės meilės prasme pakito rūmų reprezentatyvus šeimos portretas, taip pat ir feodalinėje visuomenėje įsitvirtinusi mitologinė temų sritis, tad buržuazinis šeimų ir moterų idealas galėjo vis labiau plisti.

6. Moters gyvenamoji erdvė – vieno pavyzdžio analizė

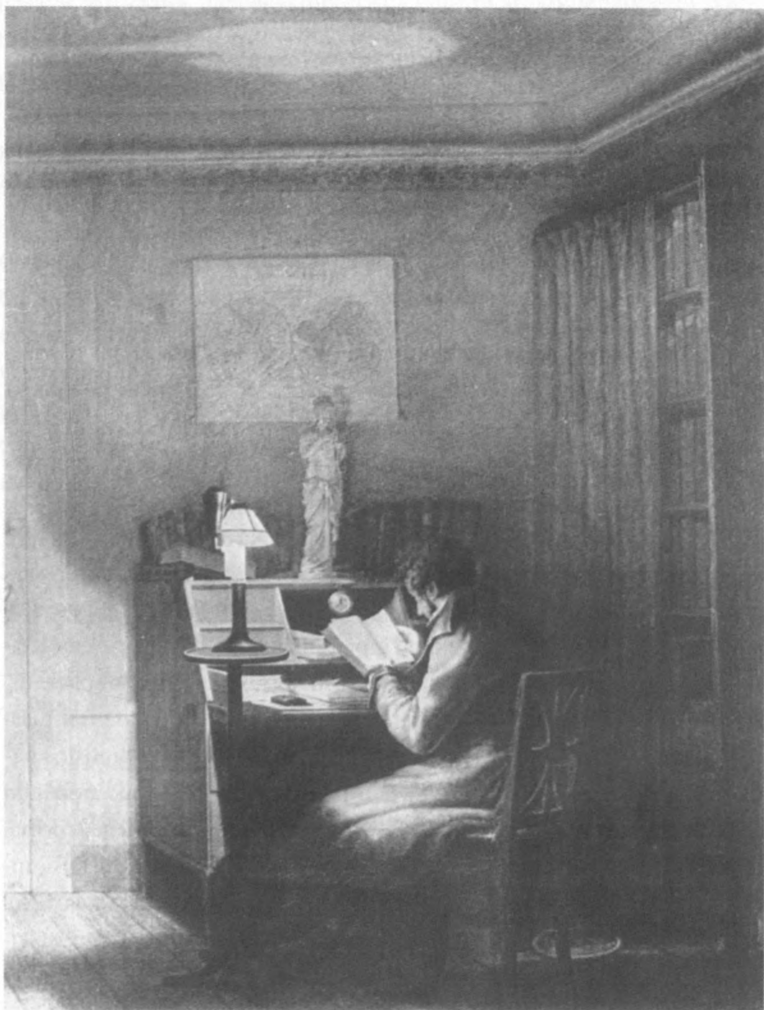
Jeigu moters kūrybingumas pirmiausia nepasireiškė aktyviame kūrybiniame akte, „didžiojo“ meno kūrime, jeigu jis labiau formavo gyvenimą, kasdienę praktiką ir jeigu įvairiausiai prezentuotas „moteriškumas“ turėjo didelę reikšmę ir moters savęs supratimui, ar neturėtų meno istorija atsižvelgti į tai ir labiau kreipti dėmesį į *moters gyvenamąją erdvę ir veiklą,* kiek ji save estetiškai artikuliuoja? Čia priklauso, pavyzdžiui, apranga, būstas, sodas, darbas, kūnas ir jo išraiškos kitimas. Atrodo, kad šiose srityse, priklausydami nuo esamos visuomeninės formos, vieni kitus persmelkia vyriški ir moteriški interesai, nors iki šiol negalima būtų išvesti aiškių ribų ir pakankamai nušviesti, koks buvo santykis tarp priverstinių vaidmenų ir moteriško identiteto istorijos pokyčiuose.

Todėl pateikiamą pavyzdį reikia suprasti kaip siūlymą šiek tiek išplėsti feministinį meno istorijos konceptą. Kalbama apie moters vaidmens ir būsto santykį, susiformavusį modernios buržuazinės visuomenės ištakose apie 1800 metus. Georgo Friedricho Kerstingo paveiksle *Siuvinėtoja* (1810) (4 iliustr.) matyti jauna moteris, užsiiminėjanti vadinamuoju „moterišku menu“; aplink ją vien tik moteriški rekvizitai: siuvinėjimo rėmeliai, krepšelis siuvinėjimo reikmenims, liutnia su gaidų knyga ir jaunikio portretas. Patalpa neperpildyta, joje nėra prašmatnių baldų. Priešingai, ji apstatyta taip kukliai, kad per langą krintanti šviesa užlieja šią patalpą ir suteikia jai tykumo. Moteris prie lango suvienija savyje du paveikslus: kai ji taip viena sėdėdama prie lango ir tyliai sau dirbdama priima šviesą, primena Mariją Apreiškimo metu[13]. Be to, čia yra veidrodis, Veneros, moteriško grožio ir tuštybės atributas. Bet jis byloja apie savo naminiam darbui atsidavusios moters veidą: grožis yra dorybės išraiška. Taip moters nuskirtyje namams susitaiko Marija ir Venera, dorybė ir jusliškumas, ir būtent todėl būstas bei privatus gyvenimas estetiškai išaukštinamas ir „sudorinamas“. Tolygus paveikslas, Kerstingo *Skaitytojas prie rašomojo stalo,* patvirtina, kad vidinių patalpų charakteris priklauso nuo lyties (5 iliustr.). Mat šis kambarys atitinka mokslininko „studijos“ tradiciją ir skirtas vyriškiems interesams – menui ir mokslui vystyti. Tad Kerstingo „kambarių portretai“ atspindi poliariškus lyčių vaidmenis, kurie vyrui nuskyrė profesiją, pasaulį, mokslą ir viešąją veiklą, o moteriai – vidines patalpas, naminius darbus ir šeimos gyvenimą. Namas ir būstas anais romantizmo ir bydermejerio laikais tapo buržuazinės intymiosios kultūros įsikūnijimu. Daugiausia ją



4 iliustr. Georgas Friedrichas Kerstingas. *Siuvinėtoja*, 1812; Veimaras, Valstybės meno kūrinių kolekcija (Muziejaus fotografija)

puoselėjo moteris. O vyro įnašas čia buvo tas, kad jis į namus atnešdavo dalelę „savo" pasaulio. Literatūriniame *Autoportrete* Franzas Pforras aprašo romantiškąjį – nazarėniškąjį šio santykio idealą[14]. Jis regi save nuošaliame „gotiškame" kambaryje prie molberto. Jis tapo lauko mūšį, kovos spūstį; šalia jo guli senas šalmas ir špaga. O jo žmona, apsirengusi paprasta kasdiene suknele, sėdi prie stalo, netoli lovos. Vidinė patalpa nėra vyriškos veiklos vieta – ji yra išorėje, „lauke". Vieši veiksmai, kova, agresija simboliškai įsivaizduojami namie. O moteris turi tik šią



5 iliustr. Georgas Friedrichas Kerstingas. *Skaitytojas prie rašomojo stalo,* 1812; Veimaras, Valstybės meno kūrinių kolekcija (Marburg fotografijų archyvo fotografija)

vietą ir betarpišką, konkrečią, su namais susijusią veiklą. Kaip tai formuoja būsto charakterį? Per pirmąjį XIX amžiaus dešimtmetį įvyko charakteringas pokytis. Interesas nuo sienos ir jos apiforminimo persikelia į tekstilės dekoracijas. Tekstilė – minkšti apmušalai, užuolaidos, vėliau – kilimai vis labiau lemia įspūdį. Čia prisideda gausūs moterų siuvinėjimai ir siuviniai. „Ne tokie brangūs, amatininkiškai tvirtai padaryti by-

dermejeriški baldai kukliai užleidžia vietą emocionalumo kupiniems daiktams – papuošaliukams vitrinose, mažiems paveikslėliams, turintiems atminimo vertę, vazoninei gėlei ant palangės“[15]. Bydermejerio mažų gabaritų baldas, kuriam buvo panaudota daugiausia fantazijos ir kūrybingumo, yra moterų siuvimo stalas.

Taip apipavidalinto interjero reikšmė paaiškėja iš Karlo Gutzkowo prisiminimų: „Koks žavingas yra kultūringo namo jaukus draugingumas! Jokių pačulių ar muskusų ir vis dėlto savitas kvapas, jokių spindinčių sietynų ir vis dėlto skaistus spindesys! Tvarka ir priežiūra visur skleidžia šilumą ir jaukumą, kurie apima ne tik išorines jusles, bet ir sielą. Maži moterų darbo staleliai prie lango, siuvimo reikmenų dėžutė su mažomis siūlų ritėmis, su mėlynu anglišku siuvinėjimo popieriumi, spalvotai lakuota žvaigždute šilkui suvynioti, antpirštis, žirklės, pakelta stalelio siuvimo pagalvė, greta pianinas su gaidomis. Hiacintai stiklainiuose gėlėms auginti ant palangės, paukštis gražiame žalvariniame narvelyje, kilimas kambaryje, kuris sušvelnina kiekvieną žingsnį, ant sienų vario graviūros, viskas, ko nuolat nereikia, perkelta į atokias patalpas, šeimos tarpusavio susitikimai saikingi ir pagarbūs, jokio riksmo, jokių lenktynių ir bėgiojimo, svečiai priimami susikaupus, vakarais – apskritas, lempos apšviestas stalas, verdantis vanduo arbatai, tvarka imant ir duodant, dvasinio bendravimo poreikis... “[16] Iš aprašytos gyvenamosios patalpos panaikinti darbo pėdsakai; gamta ir menas mitriai rakursuojami gėlių, paukščio narvelyje, pianino, skirto muzikuoti namuose, forma. Visi šie daiktai, įskaitant moterų namų apyvokos daiktus, tarsi susijungia į natiurmortą, kurio „šviesus spindesys“ pripildo gyvenamąją erdvę. Dėl šios estetinės kokybės čia gali atsiskleisti buržuazinis intymus šeimos gyvenimas ir draugingumas. Interjero forma ir poveikis glaudžiausiai susiję su moterišku vaidmenų paskirstymu. Gamtos ir meno prijaukinimas gali būti laikomas moterų lavinimo, apkarpiusio visas žinojimo bei pažinimo sritis ir vengusio profesionalizacijos, padariniu. Jau Immanuelis Kantas nubrėžė moterų lavinimo ribas. Jis laikė mąstymą ir mokymą kenksmingu, nes jie naikinantys „dailiosios lyties“ teigiamybes; reikią veikiau lavinti jausmus[17]. Šį filosofinį pedagoginį konceptą atitiko lavinimo medžiaga, kuri buvo vaizdinga ir susijusi su praktika, t. y. su šeimynine egzistencija bei darbu. Smulkus interjero dekoravimas reikalavo daug smulkių darbo veiksmų, greito pasikeitimo, darbo jėgos išsklaidymo, kuri iš esmės buvo nukreipta į praktinę estetinę veiklą ir į

tvarkos atstatymą. Tačiau ši moteriška kultūra atliko nepaprastai svarbią socialinę funkciją: ji sukūrė rėmus, kuriuose galėjo plėtotis šeimos gyvenimas ir bendravimas.

Karlas Philippas Moritzas estetikai skirtuose raštuose charakterizuoja buržuazinio namo vertę. Šis namas suteikia žmogui jo „tikrąją esatį", jo gyvenimą Čia ir Dabar, tuo tarpu buržuazinis darbas ir viešoji sfera jį išblaško ir atitolina nuo tikrojo jo pašaukimo[18]. Išsiskyrimas buvo pripažintas prieš buržuazinės visuomenės politinius ir mokslinius techninius pasiekimus nukreiptoje romantinėje reakcijoje. Jis suponuoja aukštą privataus gyvenimo, taigi ir moters vaidmens, vietą. Nepaisant visokio moters apribojimo ir atskyrimo, romantiškasis moteriškumo projektas kritikuoja vyriškąją produkciją, darbo pasaulį bei mokslą ir su tuo susijusią distanciją bei abstrakciją – prieštaravimas, kuris taip dažnai pasitaikė istorijoje ir kuris reikalavo feministinių sprendimų.

7. Literatūros nuorodos ir pastabos

1 Plg. Renate Duelli-Klein u. a., Feministische Wissenschaft und Frauenstudium, Hamburg 1982.

2 Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists?, in *Art News* 69, 1971, p. 22–39, 67–71.

3 Ann Sutherland Harris/Linda Nochlin, Women Artists 1550–1950, Los Angeles 1976.

4 Mary D. Garrard, Artemisia and Susanna, in Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.), Feminism and Art History. Questioning the Litany, New York 1982, p. 147.

5 Ten pat, p. 161.

6 Plg. Annette Kuhn, Das Geschlecht – eine historische Kategorie?, in Ilse Brehmer ir kt. (Hg.) „Wissen heisst leben...". Beiträge zur Bildungsgeschichte von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1983, p. 29–50.

7 Lucy R. Lippard, Binding/Bonding, in *Art in America,* April 1982, p. 112–118.

8 Plg. Lucy R. Lippard, From the Center, New York 1976.

9 Lise Vogel, Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness, in *Feminist Studies* 2, 1974, p. 3–37 gynė akcentuotą požiūrį: feminizmo uždavinys – suprasti bendrą seksizmo, rasizmo ir klasių viešpatavimo šaknį ir todėl reikią pareikalauti paklausti, kaip kapitalistinės visuomenės menininko klasinė pozicija veikianti jo požiūrį į moterį.

10 Linda Nochlin, Lost and Found. Once More the Fallen Woman, in *The Art Bulletin* 60, 1978, p. 139–153. Pakartotinai išspausdinta Broude (kaip 4 past.) p. 221–245.

[11] Carol Duncan, Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth Century French Art, in *The Art Bulletin* 55, 1973, p. 570–583. Pakartotinai išspausdinta Broude (kaip 4 past.), p. 198–219.

[12] Ten pat, p. 204.

[13] Apie romantiškąjį nazarėniškąjį moteriškumo eskizą ir moters bei madonos sugretinamumą plg. taip pat Franzo Pforro paveikslą *Sulamita ir Marija* ir jo planą šiuo klausimu, cituotą iš Fritz Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr. Der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924, p. 286–292.

[14] Ten pat, p. 293. – Pforro vaizdiniai atsispindi jo portrete, kurį 1810 metais nutapė Friedrichas Overbeckas (Valstybiniai prūsų kultūrinio paveldo muziejai, Nacionalinė galerija, Berlynas).

[15] Peter Märker, Innenräume um 1800 (parodos katalogas), Frankfurt a. M. 1976/77, o. S.

[16] Karl Gutzkow, Aus der Knabenzeit (1852), cituota iš: Georg Hermann, Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit, Oldenburg 1965, p. 45.

[17] Plg. Ursula Nolte, Frauenbild und Frauenbildung in der Geschlehterphilosophie I. Kants, in *Zeitschrift für Pädagogik* 9, 1963, p. 346–362.

[18] Karl Philipp Moritz, Häusliche Glückseeligkeit – Genuss der Schönen Natur, in K. Ph. Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik, Hg. H.-J. Schrimpf, Tübingen 1962, p. 33–35.

Thomas B. Hess/Linda Nochlin (Hg.), Woman as Sex-Objekt. Studies in Erotic Art, 1730–1970, New York 1973.

Rinkinys, kuriame dalyvauja ir meno istorikai ir kurio metodiškai nevienalytė orientacija galėtų būti charakteringa ankstyvajam feminizmo periodui. Kūrinį verta paskaityti dėl reikšmingų temų ir kritinės nuostatos.

Ann Sutherland Harris ir Linda Nochlin, Katalog der Ausstellung: Women Artists 1550–1950, Los Angeles 1976.

Kataloge pateikta moterų meno socialinės istorijos santrauka. Viena katalogo dalis skirta daugybės menininkių gyvenimui ir kūrybai. Dėl gausios faktinės medžiagos ir bandymo kurti moterų meninės veiklos teoriją labai tinka kaip įvadas.

Katalog der Ausstellung: Künstlerinnen international, 1877–1977, Berlin 1977.

Šioje gausiai iliustruotoje informacinėje apžvalgoje pateikiami straipsniai apie konkrečias dailininkes ir trumpos jų biografijos.

Anthea Callen, Women Artists of the Arts and Crafts Movement 1870–1914, New York 1979.

Socialiai istoriškai orientuotas veikalas apie moterų indėlį šiame gamybiškai kultūriniame reformaciniame judėjime; išsamiai, su daugybe iliustracijų pristatomos konkrečios taikomosios dekoratyvinės dailės šakos.

Gislind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen, Frauen in der Kunst, 2 tomai, Frankfurt a. M. 1980.

Platus temų spektras, atsižvelgimas į įvairias masinės informacijos priemones, tarp jų – kinematografiją, taip pat meno istorijos, psichologijos ir socialinio

istorinio tyrinėjimo metodų sąsaja daro tomus rekomenduotina, patrauklia lektūra.

Katalog der Ausstellung: Frauenalltag und Frauenbewegung 1890–1980, Frankfurt a. M. 1981.

Frankfurto istorijos muziejaus katalogas perteikia moterų istoriją remdamasis jusliškai vaizdingais objektais meilės, grožio, auklėjimo, namų, profesijos, laisvalaikio, moterų judėjimo srityse. Jis akivaizdžiai parodo, kaip meno istorija galėtų pereiti į tokį esminį kultūrinį istorinį modelį.

Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kuntsgeschichte als Socialgeschichte, Köln 1982.

Nepaprastai kruopšti analizė ir vaizdingai parašytas ekonominių, politinių, socialinių ir psichologinių moteriškos meninės kūrybos sąlygų XIX amžiuje ir XX amžiaus pradžioje paaiškinimas. Knyga plačiai supažindina su menininkių egzistencijos problemomis, gerokai padeda plėsti žinias ir yra labai naudinga kaip metodinis modelis.

Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.), Feminism and Art History. Questioning the Litany, New York 1982.

Rinkinys apima straipsnius nuo senovės Egipto meno per Europos viduramžius ir Naujuosius amžius iki pat feministinio dabarties meno. Jis yra gera feministinės meno istorijos Amerikoje temų ir metodinių požiūrių apžvalga.

Cordula Bischoff/B. Dinger/I. Ewinkel/U. Merle (Hg.), Frauenkunstgeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Giessen 1984.

Panašiai kaip ir prieš tai minėta knyga, šis rinkinys pateikia feministinių tyrinėjimų Vokietijos Federacinėje Respublikoje rezultatus.

Edith Krull, Kunst von Frauen. Das Berufsbild der bildenden Künstlerin in vier Jahrhunderten, Frankfurt a. M. 1984.

Reikšminga socialinių ekonominių ir kultūrinių istorinių faktų apžvalga tokiose sferose: menininkių galimybės mokytis ir dalyvauti parodose; visuomeninė padėtis, socialinė kilmė ir gyvenimo sąlygos; moterų meno veiklos sritys, žanrai, tematika ir motyvai.

Jutta Held/Frances Pohl, Feministische Kunst und Kunstgeschichte in den USA, in *Kritische Berichte* 12, 4 sąs, 1984, p. 5–25.

Išsamus ir informatyvus, kartu ir kritiškas politinio ir kultūrinio feminizmo raidos proceso aprašymas. Aptariama ir amerikiečių moterų kova už egzistuojančias institucijas bei nuosavų organizacijų kūrimą, taip pat analizuojami ir tyrimų rezultatai bei bendras menininkių ir meno istorikių darbas. Be to, feministiniam tyrimui nepaprastai naudinga plati bibliografija.

Ilsebill Barta ir kt. (Hg.), Frauen – Bilder, Männer – Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987.

Trečiojo meno istorikių suvažiavimo, įvykusio 1986 metais Vienoje, rezultatai.

Roszika Parker, The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine. London 1986.

Siuvinėjimo istorija nuo viduramžių iki XX amžiaus reflektuojama meno rūšių specifiško priskyrimo lytims rėmuose. R. Parker parodo, kaip siuvinėjimas, istoriškai kintant požiūriams į lyčių kultūras, tapo naminiu/„moterišku“ me-

nu ir todėl – kaip ir apskritai taikomieji menai – meno rūšių hierarchijoje gauna žemą rangą.

Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat ir kt. (Hg.), Frauen – Bilder – Männer – Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987.

Meno istorikių trečiojo suvažiavimo tome gausu straipsnių apie moterų vaizdavimą, apie vyrų paveikslą ir vyro savęs inscenizaciją mene mitų, kurių kintančios formos analizuojamos nuo viduramžių iki krizės XX amžiuje, požiūriu.

Ines Lindner, Sigrid Schade, Gabriele Werner, Silke Wenk (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989.

Čia publikuoti meno istorikių ketvirtojo suvažiavimo pranešimai patvirtina metodo pasikeitimą moterų tyrinėjime nuo diskusijos su socialine istorija ir ikonologija į poststruktūralistines feministines teorijas ir veiklos būdus.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830. Frankfurt a. M. 1989.

Gausiai iliustruotas ir daug medžiagos pateikiantis parodos katalogas yra vienas iš nedaugelio plačios apimties bandymų nušviesti istorinį perversmą tiek istoriškai, moterų kaip politikos ir kultūros veikėjų atžvilgiu, tiek ir lyčių pozicijų bei moterų paveikslų pasikeitimų atžvilgiu.

Whitney Chadwick, Women Art, and Society. London 1990.

Esminė menininkių – meno istorijoje dar lig šiol per mažai paisytų – istorija nuo viduramžių iki dabarties, ypač atsižvelgiant į socialines bei institucines jų kūrybos ypatybes, susijusi su atitinkamais moteriškumo vaizdiniais.

Norma Broude, Impressionism. A Feminist Reader. The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century. New York 1991.

Remdamasi impresionizmo pavyzdžiu, autorė tyrinėja stiliaus, stiliaus diferenciacijos kategoriją. Įrodydama impresionizmo definicijos ir vertinimo priklausomybę nuo XIX amžiaus antrosios pusės lyčių konstrukcijų, ji abejoja tradicinių meno istorijos klasifikacijų tinkamumu ir naudingumu.

FrauenKunstGeschichte – Forschungsgruppe Marburg (Hg.): Feministische Bibliographie zur Frauenforschung in der Kunstgeschichte. Pfaffenweiler 1993.

Ši pirmoji istorinio moterų meno tyrinėjimo bibliografija vokiečių kalba suskirstyta į meno kūrimo, meno perteikimo, vizualinės kultūros įsisavinimo ir moteriškumo konstrukcijos skyrius, joje yra vardų bei dalykinės rodyklės, taigi ji suteikia galimybę tiek susiorientuoti pagal turinį, tiek ir greitai rasti svarbią literatūrą.

Nanette Salomon, Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden. In Kritische Berichte 21, 4 sąs., 1993, p. 27–40.

Salomon tyrinėja kanoninį menininkų pasirinkimą ir menininkių atskyrimą meno istorijoje nuo Vasari iki pat dabarties. Ji išdėsto, kad kanono funkcija buvo produkuoti (baltojo) vyro dominavimą meno bei kultūros srityse ir meninę veiklą paversti „vyriškumo" privilegija.

Sigrid Schade, Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hg.): Genus.

Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, p. 340–407.

Šis pagrindžiantis, aktualiems metodiniams tolesniems tyrimams skirtas straipsnis apibendrina su „gender" kategorija susijusius meno istorijos darbus menininko mitų, autorystės ir moteriškumo konstrukcijų, menininkių istorijos, kūno vaizdavimo ir alegorijų temomis. Be to, jame yra išsami, pagal turinį suskirstyta bibliografija.

Heinrichas Dilly'is

Tarpusavio apšvieta – meno istorija ir gretimos disciplinos

1. Įvadas

„Nuo seno meno istorijos atstovai man kelia didžią pagarbą dėl jų puikių priemonių kalbiškai apibūdinti meno kūrinio bruožus, kurie nespecialistui iškyla tik emociškai ir kuriems jis neranda žodžių", – 1917 metais prisipažino literatūrologas Oskaras Walzelis. Jis kalbėjo Kanto draugijoje Berlyne. Jo tema buvo *Menų tarpusavio apšvieta*[1]. Walzelis išvardijo tokias formuluotes, kaip „suakmenėjusi muzika", „ritminė architektūra" arba „pasakojamoji tapyba". Jis jų neatmetė kaip paradoksalių posakių, bet akcentavo kaip naudingą žodyną. Meno istorikai netolimoje praeityje juos vartoję dažniau. Walzelis citavo Augusto Schmarsowo, Wilhelmo Worringerio ir Heinricho Wölfflino knygas. Šiuos veikalus jis rekomendavo savo kolegoms paskaityti, o viena jų – Wölfflino *Pamatinėmis meno istorijos sąvokomis*[2] – sekti. Aukštas abstrakcijų lygmuo, kurį meno istorijos rašymas pasiekė šioje knygoje ir su šia knyga, šią mokslo sritį iš viso padaręs nepaprastai patrauklią gretimoms ir giminingoms disciplinoms.

Walzelio teiginiai buvo esminiai – jie sukūrė disciplinos istoriją. Juk turinčios didelę tradiciją disciplinos atstovas pripažino akademinę brandą vis dar jaunai meno istorijos specialybei. Jis ją net iškėlė kaip pavyzdinę. Todėl Walzelio pranešimas vėliau tapo tarsi moksliškumo posūkiu ir meno istorijos srityje, o jo pranešimo pavadinimas – ir subtiliu perfrazavimu to, kas kitaip vadinama tarpdisciplininiu bendradarbiavimu. Apie jį vėliau ir bus kalbama.

Jeigu ir čia antraštėje vietoj „tarpdisciplininio bendradarbiavimo“ buvo pacituotas Walzelio pavadinimas, tai dėl tokios priežasties: kol kas nėra tarpdisciplininio bendradarbiavimo, nors apie tai ir daug kalbama. Meno istorija ir jai artimos disciplinos dar tebėra vystymosi stadijoje, kurioje jos, nors ir labai daug naudos gauna viena iš kitos, kartais kooperuojasi viena su kita, visgi tikrąja žodžio prasme ne*bendra*darbiauja. Todėl Walzelio vaizdinga formuluotė *tiksliau* nusako situaciją negu dažnai sunkoka abstrakti tarpdiscipliniškumo sąvoka.

Tą aš norėčiau toliau įrodyti dviem lygmenimis: studijų ir mokslinių istorinių pavyzdžių. Abiejuose lygmenyse akivaizdu, kad vis dar yra kitų centrų, kurie vienija discipliną. Ne tik menas, kuris, šiaip ar taip, sutrauko visas mokslines kompetencijos sritis, net ir visuotinesnės, taip pat ir trumpalaikiškesnės mokslo apie žmogų problemos reikalauja tarpdisciplininio bendradarbiavimo. Kada šiame moksle atsivers užkardos estetiniam suvokimui problematizuoti, dar negalima nuspėti.

2. Specialybė ir gretimos specialybės studijų požiūriu

Daugelio pradedančių studijuoti nuostabai, Vokietijoje negalima studijuoti vien tik meno istorijos. Dar prieš imatrikuliaciją raginama pasirinkti dvi papildomas specialybes. Kaip ir studijų draugai bei draugės, kurie rengiasi būti gimnazijų mokytojais, meno istorikas irgi turi įgyti vieną pagrindinę specialybę ir dvi šalutines. Kai kurių iš šių šalutinių arba papildomų specialybių dėl jų apimties vertė gali būti dviguba, ir jos gali būti patvirtintos kaip antroji pagrindinė specialybė. Šios specialybių kombinacijos paprastai reikalauja tiek daug darbo ir laiko, kad, nepaisant polinkių ir angažuotumo, formaliai nėra jokio skirtumo tarp pirmosios ir antrosios pagrindinės specialybės arba tarp pagrindinės specialybės ir abiejų šalutinių specialybių. Todėl meno istorija yra tik dalis akademinių džiaugsmų ir nuogąstavimų dėl ypatingo polinkio, tiesa, dalis stipresnio sumišimo.

Reikalavimas studijuoti daugiau specialybių kilo iš idealistinės aukštosios mokyklos reformos XIX amžiaus pradžioje. Tada iš filosofijos fakulteto studento buvo laukiama, kad jis gilintųsi į visus į ją įtrauktus mokslus. Net gamtos mokslai tada dar buvo priskiriami filosofijai. Sparčiai plečiantis atskiriems mokslams ir greitai vystantis daugeliui naujų disciplinų antroje XIX amžiaus pusėje ir XX amžiaus pradžioje, nebe-

galėjo būti išsaugotas senasis reikalavimas, kad aukštąjį mokslą baigęs žmogus turėtų platų bendrąjį išsilavinimą. Wilhelmo von Humboldto noras išvyti „kiekvieną vienpusiškumą iš aukštųjų mokslinių įstaigų“ turėjo būti redukuotas į trijų ir galiausiai dviejų specialybių kombinacijos formą. Tik prieš kelerius metus studijuojant dar buvo galima šią kombinaciją priderinti prie savo kintančių interesų. Universitetiniai talpumo apribojimai, nepakankamos susisiekimo priemonės ir griežti studijų planai šiandien be galo apsunkina ir paverčia tai nepakeliamu dalyku. Vis dėlto bi-disciplininės studijos apskritai dar vis tebelaikomos prasmingomis. Mat jos užkerta kelią per ankstyvai specializacijai ir visgi suteikia galimybę palyginti atskirus mokslus.

Šiuo atžvilgiu galima būtų kalbėti apie bendradarbiavimo su kitais mokslais nuoseklią pradinę vietą: jau pradedantys studijas kaišioja nosis į germanistiką, anglistiką ir romanistiką, istoriją, sociologiją ir psichologiją, taip pat į gausybę „mažųjų specialybių“, pavyzdžiui, publicistiką, politologiją, archeologiją, etnologiją, pedagogiką ir filosofiją.

Ant galimos skirtingų specialybių integracijos slenksčio daugelis studijuojančiųjų patiria nusivylimą. Studijų tikrovė būtent kombinuotose specialybėse kaip visada nepaprastai kontrastuoja su šia senojo idealo apie dvasinį mobilumą liekana. Visuose moksluose ne tik kalbama apie kitką, bet kalbama kitaip. Lingvistai savo profesinę kalbą internacionalizavo panaudodami anglų kalbą; germanistams ir folkloristams lemiamos reikšmės dar turi arba ir vėl turi gimtasis dialektas; istorikai žodžių rinkimąsi, o kartais ir savo sintaksę mielai derina prie savo aptariamos epochos kalbos; meno istorikai labai vertina terminologiją, kilusią iš išmirusių amatų, taip pat ir bažnytinės kalbos; sociologai ypač mielai sudaiktavardina veiksmažodžius, apibrėžiančius ištisus procesus; psichologai dažnai leidžiasi į palyginimus su modernaus duomenų apdorojimo prietaisais; ir filosofai, aiškindami pažinimo procesus, retai išsiverčia be stalo, kėdės arba kitų, ypač aiškių daiktų. Archeologai nustatinėja struktūras, etnologai funkcionalizuoja, sociologai tipologizuoja, istorikai individualizuoja, filosofai diskriminuoja, meno istorikai ieško analogijų, literatūrologai leidžiasi į apmąstymus – taip maždaug galima būtų juos charakterizuoti pirmą kartą pasiklausius ir kartu taip pat sukarikatūrinti.

Netrukus, po pirmųjų referatų, diskusinių straipsnių ir namų darbų, studentų valgykloje ar kavinėje bus diskutuojama apie tai, ar šie moks-

lininkai visgi nemano ko nors kito, kai vartoja žodžius struktūra, funkcija, tipas, pavidalas, simbolis ar kitas akivaizdžiai svarbiausias sąvokas. Taip muzikologai suvokia, kad funkcija yra vieno akordo santykis su kitu, publicistai, – kad tai sąveika tarp autoriaus ir publikos, sociologai, – kad tai vienos dalies laimėjimai išsaugoti sistemai, kuriai ji priklauso. Simboliu kalbininkai, regis, laiko ženklą, kuris vieningai nusako tam tikrą dalykų padėtį; tuo tarpu filosofai čia mąsto sąvoką, kuri tik aiškindama nurodo objektą; tuo tarpu semiologai rinktųsi indekso pavadinimą. Net tarp atskirų specialybių kalbų reikšmės gerokai išsiskiria; pavyzdžiui, antraštinis žodis „struktūra" vyresniesiems meno istorikams spontaniškai primena von Sedlmayro vartotą sąvoką homogeninių dalių sandarai žymėti; jaunesnieji ją susieja su, pavyzdžiui, Bourdieu raštais ir ją supranta kaip riboto heterogeninių dalių skaičiaus sistemos nuorodas. Jeigu, be to, už terminologijos nujaučiamos dar ir skirtingos pasaulėžiūrinės bei politinės orientacijos, tai iš dramblio kaulo bokšto universitetas greitai virsta babilonišku dariniu. Žodžiai, sąvokos, sakiniai ir tekstai vieni kitus nušviečiančiais tampa tik tiek, kiek jie leidžia išryškinti tiek atskirų specialybių, tiek ir jų atstovų ypatumus.

3. Bendros moksliškumo taisyklės

Vis dėlto! Nors yra skirtingiausių mąstymo bei kalbėjimo būdų, esama ir to, kas bendra. Įdomu, kad tai yra ne turiniai, bet visai apibrėžtos formos, naudojamos taisyklės ir normos, kurių laikomasi, su kuriomis sutinka ir viena kitai tolimos disciplinos.

Išoriškai matomiausia forma yra raštu pateiktas mokslinis darbas. Referatai, straipsniai ir monografijos dažniausiai susideda iš dviejų dalių. Nenutrūkstamas tekstas paremiamas specialiai išskirtomis išnašomis. Du mokslinės komunikacijos lygmenys atpažįstami iš dalykų padėties išsklaidos ir įrodymo, iš kur autorius gavo savo žinias. O antrajame lygmenyje – dažniausiai po brūkšneliu arba teksto pabaigoje – yra ir pastabos, kuriose autorius arba autorė praneša, kaip šią ar aną ne visai temai priklausančią problemą galima toliau svarstyti. Tačiau pirmiausia šio išnašų ir pastabų lygmens reikia pagrindiniam moksliškumo principui: galimybei patikrinti tai, kas išdėstyta. Aiškiai pažymimi sakiniai, skirsniai, paragrafai ir knygos, kuriais „remiasi" pateiktas veikalas, bet dėl kurių jis yra ir metodiškai apribotas. Be to, autoriai apibūdina teks-

tus, dokumentus, oficialius raštus, tyrimus, su kuriais jie iš esmės sutinka, kuriais jie abejoja ir kuriems jie prieštarauja.

Šiai polemikos su moksliniais tam pačiam ar panašiam objektui skirtais veikalais formai ilgainiui buvo sukurta gausybė taisyklių. Jų apimtis – nuo savarankiškai išėjusių publikacijų pavadinimų bibliografinės tvarkos iki pat citatos pažymėjimo cituojant. Ir jų apimtis – nuo mašinėle rašyto titulinio lapo referato seminarui Layout iki pasiūlymų dėl tam tikrų pasikartojančių žodžių santrumpų. Šios formos ir taisyklės suprantamai pateiktos Ewaldo Standopo, Georgo Spandelio, Hanso Jürgeno Rösnerio ir Gerhardo Gerhardso instrukcijose moksliniams darbams[4].

Nors pats vienas formalus abiejų lygmenų atskyrimas dar nėra moksliškumo liudijimas, visgi jis rodo autoriaus ar autorės norą dalyvauti visai apibrėžtame pažinimo būde. Jie nori dalyvauti ne kasdieniniame, estetiniame, bet moksliniame metode. Jie tikisi, kad jų idėjos, asociacijos, anticipacijos, jų įžvalgos pirmiausia bus laikomos hipotezėmis, o paskui bus racionaliai patikrintos. Šis patikrinimas turi būti tiek forsuotas, kad galiausiai tezės galėtų būti neprieštaringai pakartotos kaip bendrieji teiginiai, kaip teoremos ar net kaip teorijos. Iš patikrinimo proceso turi atsirasti tinkamesni, platesni, teisingesni teiginiai. Tačiau šis rezultatas gali būti pasiektas tik tuomet, jei diskusijos dalyviai – o jiems priklauso ir visi tie, kurie ateityje užsiiminės tuo pačiu dalyku, – duoda žinių priemonę, kuri buvo naudojama nuosekliai pagrindžiant atitinkamą argumentaciją.

Taip inicijuoto intersubjektyvaus patikrinimo, kuris, beje, gali užtrukti labai ilgai, formos prielaida apskritai jau yra kitas procesas. Prielaida yra būtent ta, kad jau yra patikrinta atitinkamai išdėstytos dalykų padėties parodymų vertė. Čia mokslininkų naudojamą tikrinimo metodą pirmiausia išvystė teologai, o po to istorikai ir filologai XVIII amžiaus pabaigoje ir XIX amžiaus pradžioje jį subtiliausiai išdiferencijavo. Todėl jis buvo pavadintas *istoriškai filologine šaltinių kritika*. Kaip palyginamąją euristiką ją taip pat perėmė ir mokslai, kurie pirmiausia moksliškai panaudoja nerašytinius praeities, taip pat ir dabarties pėdsakus. Domimasi savybingais šių dokumentų formaliaisiais ir turinio dėsningumais. Pagal tai jie rikiuojami į eiles, klasifikuojami ir pavadinami. Bendrais bruožais skiriami *dalykiniai šaltiniai, rašytinis palikimas* ir *abstraktieji šaltiniai*. Dalykiniams šaltiniams priskiriami, pavyzdžiui,

įrankiai, pastatai, taip pat paveikslai; rašytiniam palikimui – visos rašytinės išraiškos formos; abstraktiesiems šaltiniams – pirmiausia teisės, tikėjimo, papročių institucijos. Tyrinėjimo metu griežtos skiriamosios linijos nubrėžiamos ypač rašytinių šaltinių srityje: tarp metraščių ir kronikų, aktų ir dokumentų, tarnybinių dokumentų ir privačios korespondencijos, laikraščių straipsnių ir anonsų, – jeigu apsiribosime tik keletu pavyzdžių.

Taip dirbant su dalykiniais, rašytiniais ir abstrakčiaisiais šaltiniais, susiformavo būdingos žinojimo sritys: paleografija, diplomatika, dokumentalistika, arba archyvistika, heraldika, antspaudų tyrinėjimas arba sfragistika, genealogija, numizmatika ir chronologija. Jos taip pat vadinamos *pagalbiniais istoriniais mokslais,* tačiau pačios pretenduoja būti kai kuo daugiau. Pasak istoriko Johanno Gustavo Droyseno, jos save vadina *pagrindiniais mokslais*. Droysenas būtent savo paskaitose apie *istoriką* – taigi meną rašyti istoriją – ne kartą pabrėžė, kad „mūsų studijų pagrindas yra 'šaltinių', iš kurių mes semiame, tikrinimas“[5].

Meno istorijos rašymui atitinkami pagrindiniai mokslai pristatyti antrojoje šio specialybės įvado dalyje. Apie pagrindinius visuotinio istorijos mokslo principus galima dar kartą pasiskaityti Heinricho Fichtenau rašiniuose apie senovę ir viduramžius ir Ernsto Opgenoortho – apie naujuosius amžius. Jie taip pat išdėstyti Ahasvero von Brandto pagalbinių istorijos mokslų įvade, kuris vadinamas *Istoriko įrankiu*. Šiai sričiai naudinga ir Renate Dopheide brošiūra *Kaip aš randu literatūrą istorijos mokslui?* Beje, Barbara Wilk sukūrė analogišką pavadinimą meno istorijos paieškoms[6].

Analogiškus teksto įtikrinimo ir leidimo metodus per savo istoriją sukūrė filologija[7]. Tame pačiame grynosios dalykų padėties pertikrinimo lygmenyje visuotinėje sociologijoje yra empirinis socialinis tyrinėjimas[8].

Tačiau čia dar reikia paminėti keletą pagalbinių priemonių, kurios skatina kalbinį atsiribojimą, tačiau kartu dėl savo vertėjiškos funkcijos prisideda, kad konkrečios disciplinos galėtų suartėti viena su kita. Kalbama apie, regis, paprasčiausius žinojimo rinkinius, apie enciklopedinius žodynus. Palyginti vėlai pasiektame abėcėlinės tvarkos abstrakciniame lygmenyje – ji paplito tik nuo XVII amžiaus, – juose ir naudojantis jais vis buvo bandoma plačiai pristatyti pasiekto žinojimo lygį. Tai pasakytina ir apie bendrąją informaciją pateikiančias, tarkime, Brockhauso,

Meyerio, Larousee leidyklų enciklopedijas ir garsiąją *Encyclopaedia Britannica,* ir ypač apie humanistikos srityje vadovo ir orientavimosi funkcijas atliekančius mokslinius žodynus: filosofijos, psichologijos, sociologijos, taip pat ir istorijos mokslo. Čia galima tik atkreipti dėmesį į *Istorinį filosofijos žodyną,* prie kurio dar dirbama, bet kuris jau baigiamas. Inicijuotas Joachimo Ritterio, bendradarbiaujant daugiau kaip 700 mokslininkų specialistų, išleistas veikalas nuo 1971 metų yra ne tik vadovas ir pagalbinė filosofų priemonė. Jis kompetentingas ir daugeliui kitų disciplinų, tai galėtų parodyti jau vien straipsnio „kompetencija" suskirstymas. Šis žodis buvo ir yra įvairiai vartojamas ne tik kariškių ir bažnyčių valdytojų, jį skirtingai vartoja ir viešosios teisės, biologijos, imunologijos, sociologijos, etnologijos ir būtent filosofijos atstovai[9].

Nepaisant tikrai skirtingų kalbėjimo ir galvojimo įpročių atskirose disciplinose, visuotinai privalomos taisyklės formaliam mokslinio darbo apipavidalinimui ir kritinei pagrindinio objekto analizei rodo, kas apskritai charakterizuoja mokslinius darbus: emocinis atsiribojimas nuo atitinkamo pasirinkto objekto ir nuo atitinkamų dialogo partnerių. Angažuotai gali būti tik atsiribojama.

Tačiau tai nereiškia, kad emocinė nuostaba, aistringas interesas ir socialinis angažuotumas kitų žmonių apskritai ir pavieniais atvejais, taip pat visko, ką žmonės yra padarę ir ko nepadarę, atžvilgiu negalėtų būti mokslinio tyrinėjimo objektai. Atrodo, kad su tuo susijusios problemos palengva stumiasi į centrą tų disciplinų, kurios „dvasios mokslų vardu" iki šiol daugiausia užsiiminėjo dvasios objektyvacijomis kalboje, mene ir technikoje. Kaip neseniai yra išdėstęs Norbertas Elias, socialiniai psichiniai problemų iškėlimai šiose „humanistikose" tampa vis įsakmesnėmis problemomis. Jos didėja juo labiau, kuo labiau tampa sugriaunama – taip pat ir daug toliau pažengusių gamtos mokslų – išorinė žmogui gamta ir jo sukurti daiktai[10].

„Galutinio sprendimo atsisakymas, kol „faktai bus po ranka", ir nešališkas tikėjimo nuostatų ir įsitikinimų patikrinimas, remiantis empiriniais ir loginiais kriterijais, mokslą periodiškai atveda į konfliktą su kitomis institucijomis", – rašo Robertas K. Mertonas, kuris intensyviai nagrinėjo mokslinio darbo formas ir taisykles bei iš to išplaukiančias socialinio elgesio normas mokslo institucijoje. Be *organizuoto skepticizmo,* kuris čia buvo pateiktas kaip tarpusavio apšvietos tarp disciplinų prielaida, Mertonas dar mini *mokslinio universalizmo, mokslinio nesa-*

vanaudiškumo ir *mokslinio komunizmo imperatyvus*. Pastaruoju dalyku jis laiko paprastą, nuolat pastebimą faktą, kad, nepaisant to, jog pripažįstami bei vertinami paskirų mokslininkų pasiekimai, teisės į intelektualinę nuosavybę čia yra redukuotos iki minimumo. Mokslinių rezultatų nutylėjimas ir slėpimas laikomi prasikaltimu atviros komunikacijos idealui. Iš to išplaukia ir mokslinių darbų nešališkumo bei universalizmo, tai yra pirmiausia mokslinių diskusijų internacionalizmo, reikalavimai. „Le savant a une patrie, la science n'en a pas", – Mertonas cituoja prancūzų išradėją, atradėją ir mokslininką Louisą Pasteurą[11].

Louiso Pasteuro sentenciją galima pritaikyti ir mažoms disciplininių bendrijų provincijoms. Tiesiog pamesti keiksnojamame moderniame masiniame universitete studijuojantieji, taip pat ir aukštųjų mokyklų dėstytojai ieško būtent dvasinės tėvynės. Jie kartais ją per greitai randa savo pasirinktose specialybėse, o čia vėl tam tikrose skirtingų interesų grupuotėse. Ir mažiausių žinojimo sričių ekspotencialus augimas – nūnai kas dešimt penkiolika metų žinių padvigubėja – pagilina ir šiaip jau didelę izoliaciją. Todėl vargiai jau tikėtina, kad dviejose aukštosios mokyklos specialybėse tuo pat metu būtų mokoma analogiškų problemų padėčių ir dar jos tyrinėjamos. Tokį pat atsitiktinumo mastą pasiekia dviejų ar net trijų profesorių apsisprendimas susiburti vienintelės temų srities tyrinėjimui ir tai dėstyti. Nors semestrų ritmas tarpdisciplininiam susikalbėjimui ir apskritai yra per trumpas, tam kliudo štai kas. Vokietijos universitetuose yra daugybė ir humanitarinių specialybių, tačiau profesoriai ir dėstytojai neauga bent apytikriai kartu su žiniomis. Todėl studentai su tokia tariama daugiadalykių studijų atgyvena vis dažniau tampa tarpininkais tarp disciplinų. Tai jie praneša apie tai, kas vyksta per kitus mokomuosius užsiėmimus, kitose disciplinose ir kitų dalykų srityse. Tai jie už visur truputį modifikuotų mokslinio darbo formų, už visur šiek tiek besiskiriančių mokslinio objektų nagrinėjimo taisyklių ir už kiekvienoje disciplinoje šiek tiek kitaip vertinamų mokslinio elgesio normų atranda iki tol dar vargu ar ištyrinėtus mokslo žinių pagrindus, kurie ne tik abipusiškai nušviečia atskiras disciplinas.

4. Specialybė ir gretimos specialybės mokslo praktikoje – du pavyzdžiai

Dabar aukštosios mokyklos – tai ne vien mokomieji užsiėmimai, t. y. jų lankytojai ir jų moderatoriai. Ir vieni, ir kiti yra angažuoti ir tiriamajam darbui, o šis neįsivaizduojamas be tarpdisciplininio, netgi viršdisciplininio konteksto. Išvydus įvairovę, dažnai prisimenami korifėjai, gyvenę prieš dešimtmečius ir apžvelgę daugiau nei vieną specialybę, daugiau nei vieną mažą mokslo šaką. Ir liaupsinamas čia ne aukštesnis ir platesnis didžių senųjų mokslininkų bendrasis išsilavinimas. Veikiau čia žavi sugebėjimas kurti viršdisciplinines sintezes. Noras vėl pasiekti maždaug tokį visumos vaizdą galų gale yra vienas trokštamiausių tarpdisciplininio bendradarbiavimo motyvų. Bet ir įstabus didžių senųjų mokslininkų tarpdiscipliniškumas ir viršdiscipliniškumas buvo ne bendradarbiavimo su kitų specialybių atstovais rezultatas, o išplaukė iš naudos, kurią atskiri mokslininkai gaudavo iš kitų disciplinų rezultatų. Net tokie klasikiniai meno istorijos veikalai, kaip pradžioje minėtos Heinricho Wölfflino *Pamatinės meno istorijos sąvokos* (1915) arba *Rinktiniuose raštuose* (1932) ikonologijai vis dar paradigminę reikšmę turintys Aby M. Warburgo pranešimai, orientuoti į kitas disciplinas, remiasi jų rezultatais.

Heinrichas Wölfflinas, kuris šiandien vis dar laikomas meno istoriku *par excellence,* studijavo daugybę dalykų, tarp jų ir eksperimentinę fiziką. Savo studijas jis taip pat užbaigė pas nespecialistą, pas filosofą – Wilhelmą Dilthey'ų. Jo disertacija vadinosi *Prolegomenai architektūros psichologijai* (1886). Pirmojo recenzento koreferentas buvo – ne kaip šiandien reikėtų tikėtis – psichologas. Antrąją recenziją Wölfflino darbui, kuris visiškai buvo skirtas meno istorijai, parašė Maxas Steinitzeris, muzikologas. Ir apsigynęs disertaciją Wölfflinas dar ilgą laiką abejojo, ką pasirinkti – filosofiją, meno istoriją ar kultūros istoriografiją. Iš bėdos jis pirmiausia priėmė Vokiečių archeologijos instituto Romoje stipendiją. Bet ir ten Wölfflinas mažai rūpinosi klasikinės archeologijos specialybės ribomis. Be to, jis toliau pratinosi piešti ir tapyti, mat buvo įsitikinęs, kad negalima „pačiam nepiešiant užsiiminėti meno istorija“[12].

Pirmąkart skaitant *Pamatines meno istorijos sąvokas* atrodo, kad jos nusiklausytos iš tapytojų, skulptorių dirbtuvių ir iš projektuojančių architektų biurų. „Tapybiškas“ ir „linijinis“, „plokštuminis“ ir „giluminis“, „uždara ir atvira forma“, „daugialypė ir vieninga vienovė“, „besąlygiš-

kas ir sąlygiškas aiškumas" – tai kategorijos, kurias menininkai savo pokalbiuose ir refleksijose vartojo anuomet, vartoja jas ir šiandien. Jie suskaido Wölfflino vaizduojamojo meno istoriją, taip pat ją periodizuoja. Tačiau jeigu įsiklausytume ne tik į Wölfflino melodiją, bet ir į tonus, kurie atsiskleidžia tokiose sąvokose, kaip „optinė orientacija", „dekoratyvūs instinktai" arba „paveikslo habitus", tai išgirstume taip pat tarsi instrumentą, kuris paremia Wölfflino balsą: antrosios XIX amžiaus pusės psichologiją. Ir vėlgi tai nėra tuomet būtent inauguruota eksperimentinė psichologija, kuri labai sėkmingai darbavosi su tachiskoskopu, ergografu, kreivėmačiu, mimikomačiu ir audrografu ir kitais prietaisais, tai bendrosios tautų psichologijos, kuria Wölfflinas domėjosi, dalis. O šioje psichologijoje vėlgi jis tiek modifikavo Johanneso Volkelto ir Friedricho Theodoro Vischerio darbus, kad jais savo veikaluose remėsi tiek pat mažai, kaip ir savo mentoriais dailininkais, pirmiausia Adolfu von Hildebrandu.

Oskaras Walzelis, kuris Wölfflino abstrakcijas rekomendavo kolegoms, ir Fritzas Strichas, kuris Wölfflino veiksmų būdą perkėlė į literatūrą *Vokiečių klasikoje ir romantizme* (1922), taip pat kiti literatūrologai, kurie netrukus ėmė dirbti su atitinkamomis kategorijomis, asmeniškai Wölfflino nepažinojo. Jie buvo skaitę Wölffliną ir pritaikę jį savo dalykui. Skaitydami jie atrado analogiškas formacijas literatūroje. Pagal meno istorijos „regėjimo formos" sąvoką jie bandė savo dalyko terminologijoje įteisinti „kalbėjimo formų" sąvoką. Netrukus muzikologai svarstė apie „girdėjimo formas". Archeologai perėmė Wölfflino pamatinį samprotavimą apie ramybės ir judėjimo formos kalbų poliariškumą. Galų gale ir etnologiniai radiniai buvo suklasifikuoti pagal *pamatines sąvokas.* O galiausiai – čia ratas užsidaro – jaunesnieji psichologai, nežinodami apie Wölfflino išeities tašką, pradėjo sudarinėti charakterių tipologijas pagal jo modelį.

Tokį *Pamatinių meno istorijos sąvokų* paplitimą ir jų transmisiją į kitas dalykines kalbas lėmė vienoda tų mokslų problemų ir poreikių situacija. Po dešimtmečių šiose specialybėse pirmiausia buvo surinkta, filologiškai patikrinta ir pagal visuotinai privalomą chronologiją istoriškai sutvarkyta šaltinių medžiaga. Palengva buvo įsitikinta, kad kiekybiniai rinkiniai vargu ar galėtų padėti suvokti kokybę, poetinės kūrybos, vaizduojamojo meno, muzikos esmę. Jau nebebuvo norima būti tik „empiriškumo vergu" ir empatiškai buvo ieškoma „ekspresionistiš-

kai nuspalvintos „esmių žiūros“, kuri viską, kas determinuota, jaučia kaip tai, kas nesavarankiška“[13]. Prie to Wölfflinas prisidėjo jau vien savo knygos pavadinimu. Jo laisva, jokiomis literatūros nuorodomis ir pastabomis neapsunkinta *Pamatinių meno istorijos sąvokų* kalba neabejotinai padidino kitų disciplinų pagaulumą. Vis dėlto, nepaisant gausių kvietimų, ypač kolegų literatūrologų, bendradarbiauti, tarkime, istoriškai tyrinėti motyvus, nebuvo prieita prie tarpdisciplininio susipynimo. Buvo pasilikta prie nuolatinių spausdintų nuomonių pasikeitimo apie knygas, pranešimus ir straipsnius, o čia stipriausius impulsus turbūt davė du žurnalai. Tai buvo *Estetikos ir bendrosios menotyros žurnalas,* kurį jau 1906 metais įsteigė filosofas ir psichologas Maxas Dessoiras, ir *Vokiečių literatūrologijos ir dvasios istorijos ketvirtinis žurnalas,* kurį nuo 1923 metų leido literatūrologas Paulas Kluckhohnas ir filosofas Erichas Rothackeris. Abiejuose organuose buvo, ir šiandien tebėra, skirta daug vietos filosofijos istorijos, religijos, etikos, įvairių menų ir viešojo gyvenimo problemoms.

Asmeniškai tarpininkauti dialogui tarp įvairių disciplinų atstovų ir iš tikrųjų padėti bendradarbiauti norėjosi Aby M. Warburgui. Todėl jis įsteigė savo institutą. Kultūrinę mokslinę Warburgo biblioteką, kurią finansavo jo tėvo ir jo brolių bankas, Fritzui Saxlui padedant, jis išplėtė į mokslinį komunikacijos centrą.

Aby M. Warburgas studijavo meno istoriją. Tačiau jį nelabai žavėjo meno istorijos dėstytojai. Jį sužavėjo istorikas, kuris pirmasis pasisakė už psichologinių įžvalgų įtraukimą į istorijos mokslą, Karlas Lamprechtas. Pastarasis sustiprino Warburgo „susidomėjimą psichologija, plačią vystymosi istorijos perspektyvą, pasiryžimą kultūros pasireiškimus tyrinėti nešališkai (tam priklausė menas, taip pat vartojimo reikmenys), susidomėjimą pereinamaisiais periodais (nes jie suteikia mums informacijos apie psichologinę pažangos dinamiką)“[14]. Ir apgynęs meno istorijos disertaciją, Warburgas studijavo toliau. Pirmiausia pas psichologą Hermanną Ebbinghausą, kuris atminties funkcionavimo būdą eksperimentiškai tyrinėjo bandydamas pats save ir taip sukėlė ištisą tolesnių tyrinėjimų bangą. Čia Warburgas galėjo susipažinti su mąstymo modeliais, kuriuos jis paskui perkėlė į žmonijos paveikslų istoriją. Atskiro žmogaus stebėjimo rezultatus – tai, kad ne viskuo, kas išmokta, visuomet ir visur galima disponuoti, kad yra formų, kurios lengvai suvokiamos, kitos, kurios greitai vėl išstumiamos, ir t. t., – Warburgas pri-

taikė kolektyvinei žmonijos atminčiai, remdamasis ilgomis skirtingiausios kilmės paveikslų eilėmis. Jas galima palyginti ir su koliažo bei filmo principais, taip pat ir su skiemenų virtinėmis, su kuriomis eksperimentavo Ebbinghausas.

Po gausybės kelionių, pirmiausia po tokios svarbios kelionės į indėnų rezervatą Arizonoje, Warburgas sugrįžo į Hamburgą. Jis išplėtė savo biblioteką, jo asistentu, o paskui ir tiriamojo instituto vadovu tapo puikiausią kalbotyrinį išsilavinimą turintis meno istorikas Fritzas Saxlas. Čia specialiai įrengtuose svečių kambariuose skaityti pranešimų ir tyrinėti rinkdavosi įvairiausių disciplinų mokslininkai, taip pat susitikdavo studentai, kuriems buvo atvira biblioteka ir diskusijų draugijos. Apie gyvą pasikeitimą mintimis liudija *Warburgo bibliotekos studijos* ir *Pranešimai*.

1933 metais kultūrinė mokslinė Warburgo biblioteka prieš nacionalsocialistų antpuolį buvo išgelbėta – išvežta į Londoną. Warburgo institutas – taip šiandien jis vadinamas – tebėra viena iš mokslininkų susitikimų didžiųjų vietų, kurioje jie, remdamiesi skirtingiausiais disciplininiais išeities taškais, nagrinėja antikos tebedaromą poveikį europietiškai civilizacijai.

Abu pavyzdžiai kartu su kitais aiškiai parodė, kad ir dvasios galingieji, kurie dirbo net paradigmiškai, savo ruožtu žinojo kitus pavyzdžius: šalia pagrindinių ir pagalbinių mokslų jie pripažino vis kitų mokslų orientacinę funkciją. Wölfflinui ir Warburgui, taip pat ir daugeliui jų kolegų tokia orientacinė disciplina buvo plačiai specializuota psichologija. Be to, psichologija meno istorikams buvo tas laukas, kuriame jie manė turį tyrinėti visai konkrečias vietas. O ar tada savo ruožtu psichologija akceptavo meno istorijos indėlį į bendrąją matymo arba žmogiškosios išraiškos istoriją – tai klausimas, į kurį istoriniam mokslo tyrinėjimui dar teks atsakyti. Iki šiol psichologijos išsklaidose veltui ieškoma atitinkamų vardų. Nei sensorikos ir empatijos psichologija, nei atminties tyrinėjimas, nei suvokimo ir geštaltpsichologija meno istorijos pasiekimų nelaiko savo moksliškai patikimu fondu. Mat tik tada, kai meno istorijos indėlis, jos pasiūlymas būtų priimtas, net perimtas, galima būtų tikrąja to žodžio prasme kalbėti apie tarpdisciplininį bedradarbiavimą. Tai pasakytina ir apie kitus mokslus, kurių funkcijos meno istorijai dabar yra esminės: apie bendrąją sociologiją, struktūrinę etnologiją ir istorinę antropologiją.

5. Perspektyvos

Vaizdiniai apie tobulai integruotus indėlius ir apie lygiaverčius mainus tarp atskirų disciplinų dar tvirtai prikibę prie pirmiausia duotos mokslinės organizatorinės schemos ir su tuo susijusio atskirų sričių autonomijos reikalavimo. Mat bent jau dviejose plotmėse matyti kas kita. Būtent taikomosiose disciplinų srityse gausu naujų temų, kurios peržengia jų kompetenciją. Be to, nuo pačios mokslų segmentacijos priklauso tyrinėjimo kompleksai, su kuriais mokslininkai identifikuojasi labiau negu su tradicinėmis disciplinomis.

Dauguma uždavinių, kurie mielai keliami meno istorikams, tarp jų vėlgi konservatoriams ir muziejų, archyvų, bibliotekų moksliniams darbuotojams, priklauso parodoms. Dėl visuotinai išaugusio lūkesčio kiek galima įvairiapusiškiau – ir taip, kad būtų patenkinta daugelis publikos sluoksnių, – aptarti kiekvieną temą, tarpdisciplininis bendradarbiavimas yra būtinas. Kad kukliai pasivadinusios parodos „Karolis Didysis" nebegali surengti vien grupė net ir labai nusimanančių konservatorių ir keletas istorikų, kaip įvyko 1965 metais, šiandien visų laikoma savaime suprantamu dalyku. Tad parodos *Firenze e la Toscana dei Medici nell Europa des Cinquecento,* kuri buvo surengta taip pat globojant Europos Tarybai 1980 metais, mokslinės tarybos ir parengėjų komandai šalia vis dar gausių meno istorikų priklausė būtent ir siauriausios specializacijos bei skirtingiausios kilmės archeologai, istorikai, religijotyrininkai, literatūrologai ir politologai.

Tokie sumanymai planuojami apskritai prieš kelerius metus, rengiami dvejus trejus metus ir tada keletą savaičių pristatomi. Ten dalyvaujantiems mokslininkams rezultatas dažnai atrodo kaip paruošiamasis darbas tolimesniems tyrimams ir į priekį skubinantis bendradarbiavimas, kurį, tiesa, tada paroda staiga nutraukia. Tačiau pačiame tyrinėjimo lygmenyje yra šiek tiek ilgalaikiškesnių, taip pat ir toliaregiškesnių įstaigų. Jos dirba ir už universitetinių institucijų, geriausiu atveju jų pakraštyje. Mat suvažiavimuose ir kongresuose susitinka – kartais išjuokiami – vis dažniau tie patys mokslininkai su tomis pačiomis temomis. Iš dalies tai yra tikrai visuotinai ir epochiškai solidžios problemų sritys, kaip, pvz., vėlyvoji antika, viduramžiai, reformacijos laikotarpis, Švietimas, fašizmas, galinčios sukurti naujus vienetus. Gausesnės yra pasaulėžiūrinės, taip pat ir mokslinės orientacijos, susijusios su istorijos Didžiųjų žmonių vardais: Dante, Petrarka, Erasmu, Herderiu, Kantu,

Hegeliu, Marxu, Nietzsche, Freudu, taip pat Burckhardtu, o dabar net Warburgas įgijo daug labiau identifikuojančią jėgą negu tradicinės disciplinos. Todėl tolimame horizonte ryškėja kitas Universitas Literarum, kuris orientuojasi į teorijas ir problemas ir kuris nebepripažįsta medžiagos apribojimų. Tada bendrijos gali teisėčiau vartoti pavadinimą *Humanities and Social Sciences* arba tiesiog būti vadinamos *mokslu apie žmones* – mokslu, kuris, be kita ko, reflektuoja ir apie meną bei jo istoriškumą, mokslu, kuris nebepainioja sąvokų su objektais. Vienas paveikslas, skulptūra, architektūra dar nėra menas.

6. Nuorodos ir bibliografija

[1] O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin 1917 (Filosofiniai pranešimai, išleisti XV Kanto draugijos).

[2] H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915. Šiuo metu prekyboje yra 18 knygos leidimas.

[3] W. von Humboldt, Über die innere und äussere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin. Nebaigtas paaiškinamasis raštas, turbūt 1810 metų; to paties kn. Studienausgabe II, Politik und Geschichte. Frankfurt a. M. 1971, p. 136.

[4] Mokslinių darbų apiforminimo instrukcijos: E. Standop, Die Form der wissenschaftlichen Arbeit, Heidelberg [7]1977; G. Spandel, Die Organisation wissenschaftlichen Arbeitens, Reinbek 1975; H. J. Rösner, Die Seminar- und Diplomarbeit. Eine Arbeitsanleitung, München [2]1977; G. Gerhards, Seminar-, Diplom- und Doktorarbeit, Bern [3]1978; Klaus Poenicke, Duden, Wie verfasst man wissenschaftliche Arbeiten?, Mannheim, Zürich, Wien, 2. Aufl. 1988.

[5] Über die Hilfswissenschaften: J. G. Droysen, Historik, München [4]1960, p. 420. Pagrindinis Droyseno veikalas skirtas ne tik pagalbiniams ir pagrindiniams mokslams, bet, kaip sako pavadinimas, ir istorijos rašymo mokslui.

[6] H. Fichtenau, Die Historischen Hilfswissenschaften und ihre Bedeutung für die Mediävistik, in Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden 10. Lieferung: Methoden der Geschichtwissenschaft und Archäologie, München/Wien 1974, p. 115–143; E. Opgenoorth, Hilfmethoden der neueren und neuesten Geschichte, ebd., p. 77–114; A. von Brandt, Werkzeug des Historikers, Stuttgart/Berlin u. a. [5]1969; R. Dopheide, Wie finde ich Literatur zur Geschichtswissenschaft?, Berlin 1980; B. Wilk, Wie finde ich kunstwissenschaftliche Literatur?, Berlin 1983.

[7] O. Stegmüller/H. Hunger u. a., Geschichte der Textuberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur, 2 tomai, Zürich 1961–1964; Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation, Hg. G. Martens/H. Zeller, München 1971.

[8] J. Fijalkowski, Methodologische Grundorientierungen soziologischer Forschung, in Encyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden 8 sąsiuvinis: Methoden der Sozialwissenschaften, München/Wien 1967, p. 131. Handbuch der empirischen Sozialforschung, Hg. R. König, Stuttgart [2]1973; J. H. Fichter, Grundbegriffe der Soziologie, Wien [3]1970; W. Siebel, Einführung in die systematische Soziologie, München 1974; St. Cotgrove, The Science of Society. A Introduction to Sociology, London [4]1978; A. Burghardt, Einführung in die Allgemeine Soziologie, München [3]1979.

[9] Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hg. J. Ritter, Darmstadt 1971 ir toliau.

[10] N. Elias, Engagement und Distanzierung. Arbeiten zur Wissenssoziologie I., Hg. M. Schröter, Frankfurt a. M. 1983.

[11] R. K. Merton, Wissenschaft und demokratische Sozialstruktur, in Wissenschaftssoziologie I. Wissenschaftliche Entwicklung als sozialer Prozess, Hg. P. Weingart, Frankfurt a. M. 1972, p. 45–59.

[12] M. Lurz, Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie, Worms 1981, p. 300.

[13] J. Hermand, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart 1965, p. 19.

[14] E. H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a. M. 1981.

Autoriai

Oskaras Bätschmannas, Berno universiteto profesorius, nagrinėja meno istorijos, moderniųjų dailininkų istorijos ir XVI–XX amžių temų metodinius klausimus. Naujausia publikacija: „Edouard Manet. Maksimiliano mirtis. Meno monografija“, Frankfurtas prie Maino 1993.

Hermannas Baueris, Miuncheno universiteto meno istorijos profesorius, emeritas. Nagrinėja XVII ir XVIII amžių meną. Naujausios publikacijos (su H. Sedlmayru): „Rokoko. Europinės epochos struktūra ir esmė“, Kelnas 1992; „Barokas. Epochos menas“, Berlynas 1992.

Hansas Beltingas, Menotyros ir masinės informacijos teorijos aukštojoje Karlsruhės dizaino mokykloje profesorius. Naujausios publikacijos: „Paveikslas ir kultas. Portreto istorija nuo meno pradžios“, Miunchenas 1990; (su C. Kruse) „Paveikslo išradėjas“, Miunchenas 1994; „Meno istorijos pabaiga. Revizija po dešimties metų“, Miunchenas 1995.

Heinrichas Dilly'is, neetatinis Štutgarto universiteto profesorius, pastaruoju metu Martino Lutherio universiteto Halėje-Vitenberge vizituojantis profesorius, nagrinėja naująją ir moderniąją meno istoriją, taip pat disciplinos teoriją ir istoriją. Kai kurios publikacijos: „Moderniosios meno istorijos maestro“, Berlynas 1990; „Ar ėjo Cézanne į kiną?“, Ostfildernas 1996.

Rolfas Duroy'us, Saarlouis, vaizduojamojo meno specialybės mokytojas, tyrinėja paveikslų kalbą. Viena iš publikacijų su G. Kernein: „Paveikslų kalba 1 ir 2, Vizualinės komunikacijos vadovėlis“, Miunchenas [9]1994.

Johannas Konradas Eberleinas, Miunchenas, pastaruoju metu Insbruko universiteto vizituojantis profesorius, nagrinėja viduramžių ikonografiją, knygų tapybą, Dürerio kūrybą, taip pat šiuolaikinį meną. Naujausios publikacijos: „Miniatiūra ir darbas. Knygų tapybos mediumas“,

Frankfurtas 1995; (su C. Jakobi-Mirwald) „Viduramžių meno pagrindai. Šaltinijotyra“, Berlynas 1996.

Wolfgangas Kempas, Hamburgo universiteto profesorius, nagrinėja viduramžių meno istoriją, recepcinę estetiką ir fotografijos istoriją. Kai kurios publikacijos: (Leid.) „Stebėtojas yra paveiksle. Menotyra ir recepcinė estetika“, naujas, papildytas leidimas, Berlynas 1992; „Krikščioniškasis menas. Jo užuomazgos, jo struktūros“, Miunchenas 1994; „Tapytojų erdvės. Ką pasakoja paveikslai po Giotto“, Miunchenas 1996.

Günteris Kerneris, Fiolklingenas, gimnazijos direktoriaus pavaduotojas. Viena iš publikacijų kartu su R. Duroy'umi: „Paveikslų kalba 1 ir 2, Vizualinės komunikacijos vadovėlis“, Miunchenas ^{9}1994.

Hartmutas Kraftas, Kelnas, psichoanalitikas. Naujausia publikacija: „Apie vidines ribas – iniciacija šamanizme, menas, religija ir psichoanalizė“, Miunchenas 1995.

Willibaldas Sauerländeris, Miuncheno meno istorijos centrinio instituto ats. direktorius ir Miuncheno universiteto profesorius. Viena iš publikacijų: „Karališkasis portalas Šartre. Iškilimas ir modernumas“, Frankfurtas prie Maino ^{3}1991.

Ulrichas Schiesslas, Dresdeno aukštosios vaizduojamųjų menų mokyklos profesorius, ten vadovauja polichrominių skulptūrų ir retabulų konservavimo bei restauravimo specialybės studentų restauratorių klasei.

Norbertas Schneideris, Dortmundo universiteto meno istorijos profesorius, nagrinėja meno istorijos metodologiją ir temas nuo viduramžių iki baroko, taip pat iki XIX amžiaus meno. Naujausia publikacija: „Estetikos istorija nuo Švietimo iki postmodernizmo“, Ditzingenas 1996.

Ellen Spickernagel, Gieseno universiteto meno istorijos profesorė, nagrinėja XVIII ir XIX amžiaus istorines moterų meno temas tyrinėjimo aspektu. Naujausia publikacija: „Vittoria Caldoni: Apie moteriškojo modelio pakilimą ir nuopuolį XIX amžiaus pradžioje“, kn. *Feministinės studijos* 13, 1995, p. 70–81.

Martinas Warnke, Hamburgo universiteto profesorius, be kita ko, nagrinėja politinę ikonografiją, Vokiečių tyrinėjimo draugijos Leibnizo premijos 1991 metų laureatas. Viena iš publikacijų: „Politinis landšaftas“, Miunchenas 1992.

Dethardas von Winterfeldas, Mainzo universiteto profesorius, nagrinėja viduramžių architektūros istoriją. Kai kurios publikacijos: „Speyerio, Mainzo, Wormo imperatorių katedros ir jų romaniškoji aplinka“, Viurcburgas/La Pierre-qui-Vire 1993; „Apie Naumburgo vakarinio choro statybos istoriją“, kn. *Pastatas kaip šaltinis*. FS Walter Haas, Architectura 24, 1994, p. 289–318.

Dalykinė rodyklė

Vardų rodyklė

Me-168 Meno istorijos įvadas / sudarytojai: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfg.ang Kemp... [et al.] – Vilnius: Alma littera, 2002. – 376 p.: iliustr. – (Atviros Lietuvos knyga: ALK, ISSM 1392–1673)
Bibliogr. str. gale. – Pavardžių ir dalyk. r-klės: 376–383 p.

ISBN 9955–08–215–1

Penkiolika šios knygos autorių meno istoriją atskleidžia kaip mokslinio darbo sritį. Jie aiškina, kaip dabar klasifikuojami meno kūriniais pripažįstami objektai. Pasakoja apie tradicinius ir šiuolaikinius būdus nustatyti meno kūrinių kilmę, amžių, tikrumą ir rekonstruoti jų originalią pasireiškimo formą. Informuojama apie dabar paplitusius kūrinio analizės ir interpretacijos metodus.

UDK 7.03

Meno istorijos įvadas

Sudarytojai: Hans Belting, Heinrich Dilly,
Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer,
Martin Warnke

Redaktorė *Marija Staskevičienė*
Viršelio dailininkas *Edvardas Jazgevičius*
Korektorė *Ramutė Prapiestienė*
Kompiuteriu maketavo *Ligita Plešanova*

SL 412. Užsakymas 1372
Išleido leidykla „Alma littera", A. Juozapavičiaus 6/2, 2005 Vilnius
Interneto svetainė: http://www.almali.lt
Spaudė AB spaustuvė „Vilspa", Viršuliškių skg. 80, 2056 Vilnius

Penkiolika šios knygos autorių meno istoriją atskleidžia kaip mokslinio darbo sritį. Jie aiškina, kaip dabar klasifikuojami meno kūriniais pripažįstami objektai. Pasakoja apie tradicinius ir šiuolaikinius būdus nustatyti meno kūrinių kilmę, amžių, tikrumą ir rekonstruoti jų originalią pasireiškimo formą. Informuojama apie dabar paplitusius kūrinio analizės ir interpretacijos metodus. Konspektyvi dėstymo forma, priedai ir literatūros sąrašai galėtų skatinti savarankiškas studijas ir padėti universitetiniam mokymui.



ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikiniais humanitarinių ir socialinių mokslų veikalais.

ATVIROS LIETUVOS KNYGA

Rekomenduojama kaina 19 Lt

ISSN 1392-1673
ISBN 9955-08-215-1

